La arquitectura moderna nacional

De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo

Juan Calduch Cervera

Arquitectura Publicaciones Universidad de Alicante

La arquitectura moderna nacional
De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo

JUAN CALDUCH CERVERA

La arquitectura moderna nacional

De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

* El presente trabajo es la reelaboración de uno de los temas del curso de doctorado: «Nacionalismo frente a internacionalismo en la arquitectura moderna», realizado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia en 1995-1996.

© Juan Calduch Cervera, 2003
© de la presente edición:
Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente, s/n
03690 San Vicente del Raspeig
Publicaciones@ua.es
http://publicaciones.ua.es

Portada: candela+alenda

Imprime: Imprenta KADMOS
Salamanca, 2003

ISBN: 84-7908-735-8
Depósito Legal: S. 247-2003

Las arquitecturas nacionales surgen por todas partes, como nubes oscureciendo un horizonte demasiado claro. La imaginación ha sufrido por la influencia de una arquitectura llamada RACIONALISTA que se expresa con las MISMAS formas en todas las latitudes.

Habituados a una arquitectura diferente, los hombres, por doquier, han titubeado ante el aspecto 'extranjero' de la que venía a reemplazarla, y por todas partes, el vecino ha sido hecho responsable de la invención de formas... enemigas.

Durante muchos años se calificaba en ITALIA de 'estilo germánico' la arquitectura definida por cubos y ventanas horizontales; en FRANCIA se habla de arquitectura bolchevique; hay incluso quien ha descubierto la conspiración germano-judeo-soviética contra el gusto francés; en ALEMANIA es la influencia oriental o latina; en INGLATERRA se evoca el demonio continental para explicar el carácter de la arquitectura de vanguardia: es extranjera en todas partes.

Por cualquier lugar un grito se levanta: "volvamos a las formas de nuestra arquitectura nacional, renovemos una tradición brutalmente cortada".

JULES POSENER (1935)

Seamos francos, lo que los diferentes pueblos desean, encerrados cada vez más en los muros de sus fronteras, es una arquitectura 'nacional' como tienen un ejercito 'nacional'. Desean una arquitectura tan moderna como las de sus vecinos: materiales, confort, distribuciones, una arquitectura idéntica pero 'adornada' de manera diferente, lo mismo que sus ejércitos son modernos, con las mismas armas, y sólo los uniformes son diferentes para reconocerse.

ROBERT MALLET-STEVENS (1935)

ÍNDICE

Introducción: Pueblo, nación, estado, patria 11

Planteamiento: *Nacional* frente a *internacional* en la arquitectura moderna 21

Acto primero:
1927: *Die weissenhofsiedlung* de Stuttgart como paradigma del internacionalismo 51

Acto segundo:
1935: III Reunión internacional de arquitectos: *"De la evolución actual de las arquitecturas nacionales"* 101

ANEXOS

Anexo 1:
Sucesivos listados de arquitectos seleccionados para su participación en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart 149

Anexo 2:
Participantes en la III Reunión Internacional de Arquitectos, organizada bajo el patrocinio de *"L'Architecture d'Aujourd'hui"*.
Europa Central, septiembre 1935 153

Anexo 3:
Principales ponencias y escritos presentados a la III Reunión Internacional de Arquitectos 159

Introducción:
PUEBLO, NACIÓN, ESTADO, PATRIA

Entre 1927, año en que se construye la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart (con obras de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius, Oud y otros) considerada como el paradigma de la *arquitectura internacional*, y 1935 fecha de la III Reunión Internacional de Arquitectos en Centro Europa, bajo los auspicios de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* [1] con el significativo tema: *De la evolución actual de las arquitecturas nacionales*, pasando por la exposición del MOMA de 1932 montada por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock titulada *El estilo internacional: Arquitectura desde 1922*[2], el debate entre *lo nacional* y *lo internacional* en la arquitectura moderna va a tener uno de sus momentos más candentes.

Analizar lo que hay detrás de este debate en esos años, en un momento en que las vanguardias arquitectónicas características de la primera posguerra mundial entran definitivamente en crisis y se levanta una reacción contra ellas, en muchos casos auspiciadas desde los nuevos órganos del poder

1 Recogido en un número monográfico de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, año 5, núm. 11, 1935.

2 HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip, *El estilo internacional: Arquitectura desde 1922*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984 (texto original en inglés 1932).

de los estados totalitarios emergentes, es el objetivo de este trabajo.

Para ello debemos encuadrar previamente, aunque sea de un modo muy sucinto, lo que el debate entre *lo nacional* y *lo internacional* ha significado a lo largo de todo el ciclo de la arquitectura moderna y contemporánea. Conocer cuáles han sido los términos en los que se ha planteado esta disputa. E incluso ir un poco más lejos y aclarar a qué nos estamos refiriendo cuando, en arquitectura, utilizamos los calificativos de *nacional* o *internacional*.

Se acompaña este texto de la traducción de algunas de las principales ponencias y escritos relativos a la III Reunión Internacional de Arquitectos antes mencionada que se desarrolló entre las ciudades de Praga, Hradec-Kralove, Zlin, Breno, Bratislava, Budapest y Viena en septiembre de 1935 y que fueron recogidas meses después en un número especial de la revista organizadora *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

PUEBLO, NACIÓN, ESTADO, PATRIA

Antes de hablar de arquitectura, y sin pretender profundizar en los conceptos de *pueblo*, *nación*, *estado*, *patria*[3], que nos llevaría lejos del objetivo de este escrito, sin embargo, parece necesario aclarar a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de *nacional* o *internacional*.

3 Para una aproximación a estos temas me remito a CALDUCH, Rafael, *Relaciones internacionales*, Ciencias Sociales, Madrid, 1991, págs. 125 y siguientes. Sobre el estado actual de la cuestión en relación con el concepto de *nación* puede consultarse: DEUTSCH, Karl W., *Las naciones en crisis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (edición original 1979); MARSAL AGELET, Juan F., "Nación, nacionalismo y ciencias sociales", en REVISTA ESPAÑOLA DE INVESTIGACIONES SOCIOLÓGICAS, nº 4, octubre-diciembre, 1978, pág. 29-46. Sobre la idea de *pueblo* véase: AMENGUAL, Gabriel, "Sobre la noción de pueblo. Algunas reflexiones sobre determinaciones de su significado y su relación con el Estado", en SISTEMA, nº 48, mayo 1982, págs. 87-103.

El concepto *pueblo*, en su origen pre-ilustrado, alude a una comunidad cultural e histórica (el pueblo judío, por ejemplo) aunque no necesariamente ligada a un territorio (el pueblo gitano no tiene una relación directa y única con un territorio). Este concepto pre-ilustrado permanecerá en el mundo moderno. Así, el concepto de "*Volk*" (pueblo) en la cultura alemana mantiene una vigencia que afecta incluso a aspectos jurídicos y políticos con indudables consecuencias en grandes áreas europeas (por ejemplo en los Sudetes). Es alemán, pertenece al *pueblo alemán*, cualquier persona que tenga algún antepasado alemán al margen de donde haya nacido o viva y aunque nunca haya pisado suelo alemán. Es el caso de muchas colonias instaladas en el Cono Sur de América que se siguen sintiendo *alemanas* después de varias generaciones. Por el contrario, *no pertenece al pueblo alemán* quien no tiene antecedentes alemanes aunque haya nacido y viva en territorio alemán, como ocurre con la segunda y tercera generación de descendientes turcos, asentados en Alemania desde hace décadas que, sin embargo, siguen considerados como extranjeros.

A medida que nos alejamos de la cultura europea, esta idea de *pueblo*, con su incidencia en aspectos políticos y jurídicos, va perdiendo vigencia, y permanece un concepto vinculado a raíces antropológicas, culturales o tribales. La Revolución Francesa consagró la idea de *pueblo* con un nítido carácter político entendido como conjunto de personas organizadas. Un concepto que la cultura metropolitana moderna ha sustituido por el de *masa*, con un cariz negativo e incluso amenazante[4]. Frente al *pueblo políticamente organizado* de la Revolución Francesa, las *masas amorfas y manipulables* en la cultura contemporánea.

La idea de *nación*, en su origen anterior a la modernidad, se aproxima a la idea de *pueblo* con la que, en cierta medida, se solapa. Así, por ejemplo, se decía en el s. XV del poeta

4 Recuérdese, por ejemplo el libro de ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas* (1930).

Ausias March que era: "*Cavaller valencià de nació catalana*" (caballero valenciano de nación catalana). En la cultura moderna este concepto evoluciona en el sentido de que *nación* es un *pueblo organizado que ha alcanzado una conciencia política propia*. No es, por lo tanto, la existencia de lazos históricos o culturales que ligan a un pueblo lo que lo convierte en nación, sino la madurez de adquirir una conciencia política propia y diferenciada. Esa autoconciencia política que convierte a un pueblo organizado en nación, tiende, de un modo inevitable, a constituirse en un *estado*.

Una *nación* sería, por lo tanto, una comunidad histórica y cultural, consciente de su singularidad, que se autorreconoce como tal; que desarrolla una conciencia y una organización política y social propia, y cuya tendencia es a constituirse como *estado*. La idea de *nación* no es por lo tanto algo estable e inmutable, sino que puede aflorar o no en un pueblo y puede desarrollarse o atrofiarse hasta desaparecer. En esta idea es esencial la autoconciencia.

El nombre de *estado* en la cultura moderna alude a una organización socio-política con entidad y personalidad propias *reconocidas como tales por los otros estados*. El reconocimiento mutuo entre los estados es fundamental. Sin ese reconocimiento el estado como tal no existe. Para que ese reconocimiento sea realmente efectivo, el estado se debe *formalizar* en unas estructuras en cierto modo *homologables* a las de los demás estados (estructura del poder, legislación, relaciones comerciales, moneda, defensa, etc.). Esta estructura formalizada y el reconocimiento por parte de los demás, es lo que da existencia al estado. Pensemos, por ejemplo, en el pueblo saharaui, como parte del *pueblo berebere* que pretende constituirse en estado, y de ahí el interés por conseguir el reconocimiento de los demás estados. O en el pueblo palestino, parte de la *nación árabe*, que intenta crear su estado, para lo que precisa de la aceptación como tal por el resto de organismos interestatales.

Ya he comentado que la tendencia de las *naciones* es a constituirse en *estados*. Pero de hecho existen *estados plurinacionales*, es decir, donde en una misma estructura estatal conviven diversas *naciones* (España, Suiza, Rusia, etc.) y *naciones pluriestatales*, es decir, naciones dispersas o divididas entre varios estados (Catalunya, Kurdistán, etc.). Puede darse incluso la situación de *estados* sin territorio, como la mencionada República Saharaui, reconocida en parte por otras naciones, pero que reivindica un territorio hoy incorporado a otro estado que no la reconoce.

La *patria* vincula a un pueblo o una nación con un territorio. Es aquel territorio al que el pueblo o la nación se siente unido por considerarlo el lugar original sobre el que se asentó la población en el momento de su fundación y que, en este sentido, se convierte en la *raíz territorial* del pueblo como tal[5]. Aunque, como ya he comentado, pueden existir pueblos *apátridas o nómadas* (el pueblo gitano) que no identifican (más allá de los mitos propios) ningún lugar concreto como patria. Toda *nación* tiende a constituirse como *estado* sobre el suelo de la *patria*.

La palabra *región* corresponde fundamentalmente a la geografía física, y hace referencia a un territorio que tiene unas características climáticas, ambientales, topográficas, etc. similares. Es, por lo tanto, algo totalmente distinto de patria, y no tiene relación biunívoca o directa con los conceptos de pueblo, estado o nación. La idea de *país* se refiere al territorio ocupado por una comunidad dentro de la que existen lazos históricos, sociales, culturales y afectivos. Es, pues, próxima a la idea de *patria*, si bien en este caso no significa que entre los *paisanos* se dé, necesariamente, una *identidad nacional*.

5 En la guerra de Kosovo este aspecto era fundamental. Kosovo es la *patria* de la nación serbia, que, en consecuencia *no puede renunciar a ella*, aunque en la actualidad está ocupada fundamentalmente por miembros del pueblo albanés que reivindican su independencia para constituirse en *estado*. De aquí que este conflicto sea irresoluble.

En conclusión, se podría decir que un *pueblo* que se autorreconoce como tal, y que evoluciona y se organiza como *nación*, pretende hacerse un lugar entre los demás mediante la creación de un *estado* con su estructura propia, asentado sobre el territorio de la *patria*.

* * *

De lo expuesto anteriormente se deduce que *lo nacional* no se contrapone a *lo internacional* sino que son términos complementarios. Internacional es realmente una palabra que hace referencia a aspectos concernientes a varias naciones. Son por lo tanto relaciones *entre naciones*. Entender *lo internacional* como algo situado al margen o por encima de los aspectos *nacionales* es equivocado. Lo internacional es algo así como un sistema de relaciones entre naciones cualquiera que sea el aspecto de que se trate.

Cuando las relaciones entre naciones (*internacionales*, por lo tanto) no se establecen en un nivel de igualdad, se da origen al *colonialismo* o al *mestizaje*. En el caso del colonialismo la nación dominante se impone sobre la dominada. Surge así una relación internacional de dependencia (económica, cultural, política, social, etc.). El mestizaje se presenta cuando, en la relación entre dos naciones, se produce una mezcla que alumbra algo nuevo. La actual globalización mundial (que en realidad es una *americanización de la cultura*)[6] está dando origen simultáneamente a relaciones *internacionales* de colonialismo y de mestizaje tanto económico como cultural. Pero todas las culturas ofrecen siempre una resistencia residual a mezclarse con otras. Una resistencia que es más evidente y conflictiva, pero también más rica y compleja, cuando las raíces de las diferentes culturas que se mezclan no son homogéneas o paralelas sino fuertemente contrastantes. En este sentido se puede entender que las relaciones entre las

6 Sobre estos aspectos véase GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 1999.

naciones europeas no dan origen, realmente, a situaciones de *mestizaje* en la medida en que todas ellas comparten unas mismas raíces comunes. Por el contrario, las relaciones de las culturas occidentales con el mundo oriental, islámico o africano, están originando una cultura mestiza. Un carácter mestizo que adquiere una singular cualidad cuando las relaciones internacionales se entablan con un alto grado de igualdad entre las partes implicadas como ocurre en la actualidad entre el mundo occidental y Japón, por ejemplo. Esta equivalencia entre las naciones donde no se pueden detectar claramente aspectos de dominación (cultural, económica, política, etc.) introduce una mayor complejidad en la comprensión de los resultados mestizos emergentes. Así se explica la superficialidad con la que, entre nosotros, se suele interpretar la arquitectura contemporánea japonesa, por ejemplo, que culturalmente es tan lejana de la nuestra.

En la historia de la arquitectura moderna se utiliza el término *internacional* para designar una corriente que, se supone, se ha establecido de manera general *al margen y por encima* de las arquitecturas nacionales. Realmente sería en mi opinión más ajustado hablar de arquitectura *supranacional* en la medida en que no se pretende designar unas arquitecturas nacionales que se interrelacionan entre sí en un plano de igualdad (éste sería el significado apropiado para *internacional*) sino algo que es ajeno o independiente de las situaciones nacionales.

A su vez el término *nacional* aplicado a la arquitectura se utiliza indistintamente para aludir a la de una *nación* (por ejemplo arquitectura catalana), a la de un *estado* (por ejemplo arquitectura francesa, suiza o norteamericana) o a la de una *región* (por ejemplo arquitectura nórdica, mediterránea, latinoamericana...). En ocasiones se pretende incluso identificar la idea de una *arquitectura nacional* con la de un determinado *régimen político*, y así se habla, por ejemplo, de la *arquitectura*

española nacional refiriéndose a la arquitectura del franquismo para diferenciarla de la anterior *arquitectura republicana*.

Sin duda alguna, la ambigüedad en el uso de estos términos (*nacional* e *internacional*) es el origen de muchas confusiones que están detrás de los debates de la arquitectura moderna cuando se enfrenta a esas nociones. A veces, nacional hace referencia a un espacio o ámbito geográfico (una región) y en este sentido nacional y regional se confunden; otras veces se refiere a una etapa histórica determinada con la que se pretende identificar la arquitectura propia de un pueblo o nación congelándola en un solo bloque con las obras de esa época que adquieren así el carácter de un modelo inamovible. En este sentido, por ejemplo, la arquitectura nazi pretendía identificar la arquitectura alemana doméstica con la imagen idealizada de principios del s. XIX (*en torno a 1800*)[7] plasmada de manera emblemática en la casa de Goethe en Weimar como modelo y paradigma.

Hechas estas aclaraciones, dado que el uso corriente ha sancionado los términos *nacional* e *internacional* aplicándolos a la arquitectura moderna, frente a otros que tal vez serían más ajustados como *supranacional* en vez de *internacional*, y *estatal* o *regional*, según los casos, en vez de *nacional*, en este texto los utilizaremos de acuerdo con este modo sancionado por el uso, teniendo en cuenta, en una primera aproximación, que es mi intención perfilar a lo largo de este libro, que:

1) *Lo internacional* corresponde a una idea de arquitectura que se plantea de un modo similar en varios lugares simultáneamente. En concreto se identifica con la arquitectura que realizaban determinadas vanguardias centroeuropeas durante las décadas de 1920-1930, si bien una

7 Éste es el título del libro de MEBES, Paul, *Bauen um 1800. Architektur und handwerk in letzten jahrundert ihrar entwicklung*, Munich, 1908, que tuvo un fuerte impacto en los debates sobre la arquitectura alemana de principios del s. XX.

versión de esta arquitectura se extendió por todo el mundo, dando origen al llamado *estilo internacional*.

2) Por el contrario, la idea de una *arquitectura nacional* es mucho más compleja y ambigua, pudiendo aludir, según los casos, desde la arquitectura que se opone al *estilo internacional*, a aquella otra que pretende recuperar unas características propias de cada nación, pueblo o lugar, cualesquiera que estas características sean. Con frecuencia, se identifica la arquitectura nacional con la arropada oficialmente por un estado, llegando incluso a adquirir el valor reivindicativo de ese pueblo o nación. Es lo que ocurrió con la arquitectura clasicista finlandesa tras la independencia de este país, consecuencia de la Primera Guerra Mundial, que se convirtió en el *estilo nacional finlandés*. Algo similar ocurrió en Checoslovaquia, tras constituirse en estado unitario en ese mismo momento, con la arquitectura del movimiento de vanguardia llamado *cubismo checo*.

Planteamiento: *NACIONAL* FRENTE A *INTERNACIONAL* EN LA ARQUITECTURA MODERNA

Desde hace más de un siglo, la arquitectura ha sido atravesada por un debate pendular entre *lo nacional* (que a veces se presenta como casticismo, historicismo, organicismo, neoempirismo, realismo, *revival*, regionalismo crítico, vernáculo, *modernidad apropiada*, neoeclecticismo, posmoderno...) y *lo internacional* (más o menos implícito en términos tales como funcionalismo, racionalismo, clasicismo, academicismo, abstracción, *Sachlichkeit*, *High-Tech*...).

Ambos calificativos –*nacional* e *internacional*– se han estado usando con valoraciones positivas y negativas en distintos contextos y momentos. Walter Gropius, que en 1925 abogaba por una *arquitectura internacional*, se quejaba años después de que el verdadero *estilo internacional* era el academicismo clasicista que se desplegaba por igual en Moscú y Nueva York, en Londres, París, Berlín o Barcelona[8]. Si en 1878

8 GIEDION, Sigfried en 1944 escribe: "La persistencia del gusto dominante es especialmente contumaz en los edificios públicos de carácter monumental. Aún sigue dominando la misma incapacidad, tan pronto como se quiere ser representativo. Se podría componer un tremendo foro de 'edificios monumentales' reuniendo, por ejemplo, los edificios de la Alemania nazi, los edificios representativos de Moscú, el 'Haus der Deutschen Kunst' de Munich, 1937 y el

Domènech i Montaner escribía que no es posible una *arquitectura moderna nacional*[9], hace unos años Lyotard subrayaba el irreductible carácter local de todo discurso (entre los que cabe incluir el de la arquitectura) en la cultura posmoderna. Y sin embargo, el exhibicionismo técnico o el *minimalismo* crecen de manera uniforme en París y Singapur, en Tokio y Los Ángeles, en Ciudad del Cabo y Santiago de Chile, a la vez que es acusado en Latinoamérica, con razón, de *colonialismo tecnológico y cultural*. En definitiva, esta arquitectura internacionalista se interpreta así como la última versión, por ahora, de la larga historia de la arquitectura colonial europea en América[10].

La persistencia de este debate, y su periódica revitalización, nos indican que no estamos ante un hecho marginal en el devenir de la arquitectura moderna, sino ante algo que afecta de un modo sustancial a su esencia. Si la arquitectura moderna parece definirse predominantemente por el *internacionalismo*, con frecuencia esto es más un deseo que una realidad. Pero por otra parte, sería un error creer que lo opuesto a este internacionalismo significa *también* oposición frontal a la

'Mellon Institute' de Pittsburg, 1937 y los nuevos museos de Washington. Esto es, como ya ha dicho muchas veces Walter Gropius, el estilo internacional", Escritos escogidos, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, págs. 166-167.

9 DOMÈNECH I MONTANER, Lluis, escribe: "La arquitectura, dadas las condiciones actuales de la sociedad moderna, no puede conservar un carácter verdaderamente nacional. El espíritu de una nación podrá modificar el tipo general moderno, podrá constituir una escuela, una gradación, pero no un arte distinto con sus condiciones necesarias, es decir, con un sistema propio de construcción, con un sistema propio ornamental". *En busca de una arquitectura nacional*, Catálogo de la Exposición, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1981, págs. 13 (texto original en catalán publicado en la revista *La Renaixença*, 1878). La edición castellana de este texto se ha recogido también en la revista *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 52-53, 1963, y en el libro de HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi; *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, págs. 142-147.

10 Véase FERNÁNDEZ, Roberto, *El laboratorio americano*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

arquitectura moderna. Muchas interpretaciones contradictorias se entrecruzan en torno a estas dos posturas.

En el texto antes citado, Domènech i Montaner escribe:

> *La palabra final de toda conversación, la cuestión capital de toda crítica, viene a girar, sin querer, alrededor de una idea, la de una arquitectura moderna nacional.*
>
> *Y siempre que se origina esta cuestión nos preguntamos a pesar nuestro ¿podemos tener hoy en día una verdadera arquitectura nacional? ¿podemos tenerla en un futuro próximo?[...]*
>
> *Siempre que una idea organizadora domina a un pueblo, siempre que irrumpe una nueva civilización, aparece una nueva época artística.[...]*
>
> *Si pudiera crearse una nueva arquitectura en una nación respondiendo a las necesidades del día, bien pronto se extendería a los demás países civilizados que profesan ideas y poseen medios parecidos. Sería una arquitectura moderna pero no nacional.*
>
> *Es verdad que el carácter secular del pueblo, sus tradiciones artísticas y su clima pueden variar profundamente las necesidades de los edificios de dos países, aunque respondan a un mismo orden de ideas. Estas gradaciones de una misma idea de arquitectura podrán hacerse visibles entre pueblos cada uno de carácter, clima, tradiciones definidas y completamente distintas uno del otro. [...]*
>
> *¿Por qué no cumplir francamente con nuestra misión? ¿Por qué no preparar, ya que no podemos formarla, una nueva arquitectura? Inspirémonos en las tradiciones patrias con tal que éstas no nos sirvan para faltar a los conocimientos que tenemos o podamos adquirir*"[11].

Situando este escrito en su momento, el problema que plantea Domènech es la necesidad de salir del eclecticismo dando origen a una nueva arquitectura. Una arquitectura *moderna* que, desde su origen, se cuestiona la posibilidad de que pueda ser *nacional*. Una posibilidad que resulta fuera de lugar si se considera el carácter supranacional de la cultura

11 Ibídem, págs. 11, 13, 14, 17, 18.

moderna, especialmente de las técnicas que afectan a la construcción. Cualquier avance en este sentido sería *siempre internacional*. Sería por lo tanto una *"arquitectura moderna pero no nacional"*. Pero la cuestión no se puede resolver de un modo tan simple. El carácter de un pueblo, sus tradiciones o su clima cultural, introducen distorsiones que tiñen con matices *nacionales* esa técnica *internacional*. Domènech i Montaner está planteando así dos de los polos entre los que discurre toda la reflexión posterior: la técnica *internacional* frente al *carácter nacional*, basado en la cultura, las costumbres y la historia, pero también en las condiciones físicas del medio: clima, geografía, naturaleza.

El arquitecto catalán señala los peligros que acechan en toda esta disputa: caer en *tradicionalismos* historicistas, como los vigentes en el momento en que escribe, que bloquean cualquier posible evolución. O el peligro contrario, olvidar todo lo que esa tradición aporta. *Lo falso antiguo* y *lo falso moderno* como dijo Adolf Loos. La tradición debe *inspirar* nuestra arquitectura, pero eso no significa que *impida aportar los conocimientos que tenemos o podamos adquirir*. En definitiva, los conocimientos que nos aporte la cultura moderna. Técnica igualitaria frente a diferencias derivadas de las condiciones del entorno y la cultura propia, y el peligro de olvidar nuestra cultura u olvidar los avances modernos son, pues, los extremos entre los que se mueve el debate, tal como acertadamente plantea Domènech i Montaner.

Casi sesenta años después, en 1932 el texto de Hitchcock y Johnson sobre el *Estilo Internacional* da la falsa impresión de que esta discusión se había ya resuelto a favor del *internacionalismo* defendido por las vanguardias. Escriben:

> *"Hoy ha nacido ya un único estilo moderno (...) Este estilo contemporáneo que existe en todo el mundo es unitario e inclusivo, no fragmentado ni contradictorio como tanta de la producción de la primera generación de arquitectos modernos. En la última década ha creado suficientes monumentos notables como para demostrar su*

validez y vitalidad. Su importancia puede compararse con justicia a la de los estilos del pasado. En el tratamiento de los problemas estructurales se aproxima al gótico mientras que en las cuestiones formales se asemeja más al clasicismo. Se distingue de ambos por la preeminencia que concede al estudio de la función.

[...] Existe ahora un único sistema disciplinar lo bastante preciso para hacer del estilo contemporáneo una realidad, lo bastante elástico para permitir la interpretación individual y promover un desarrollo general.

[...] Este nuevo estilo no es internacional en el sentido de que la producción de un país sea idéntica a la de otro. Tampoco es tan rígido que impida distinguir con claridad la obra de varios líderes. El estilo internacional sólo ha llegado a ser evidente y definible a medida que por todo el mundo diversos innovadores han ido realizando con éxito varias experiencias paralelas.

[...] Y es que el estilo internacional ya existe en el momento presente; no es simplemente algo que el futuro quizás nos depare: la arquitectura siempre es un conjunto de monumentos reales. No es un cuerpo teórico impreciso.[...]

Hay momentos en los que indudablemente comienza un nuevo periodo a pesar de todos los antecedentes que puedan descubrirse. Uno de tales momentos tuvo lugar inmediatamente después de la guerra (la Primera Guerra Mundial) *cuando el estilo internacional surgió en Francia, Holanda y Alemania. [...] Mientras que las innovaciones de los semi-modernos eran individuales e independientes hasta el punto de la divergencia, las innovaciones de los más jóvenes eran paralelas y complementarias, inspiradas ya por el espíritu coherente de un estilo en gestación"*[12].

Leyendo las optimistas opiniones de estos autores parecería que en esa fecha de 1932 la cuestión estaba ya zanjada. Y sin embargo, el tono de muchas de las frases citadas, deja entrever la desconfianza que ellos mismos tenían sobre lo que estaban afirmando.

12 HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip, op. cit., págs. 31, 32, 33, 41.

En primer lugar cabe destacar que están hablando de *"estilo"* y no de *"arquitectura"*. Algo que, desde los escritos de Loos, resultaba inapropiado en opinión de los arquitectos modernos. Hablar de estilo era plantear mal el problema. El *estilo moderno* ya existe, y es tan evidente su existencia que no nos damos cuenta que tenemos uno, *"no notamos del todo que tenemos un estilo"*[13], ése es el único criterio de juicio válido. Hablar pues, de *estilo internacional* es retrotraer la discusión a los términos en que se planteaba durante el siglo XIX. De aquí el rechazo que provocaba esta postura en arquitectos como Gropius que sólo querían hablar de *arquitectura internacional*, pero nunca de *estilo internacional*.

Hablar de arquitectura significaba plantear la cuestión en términos de programa de necesidades, de técnicas y producción, de usos, de economía, del papel profesional del arquitecto en la sociedad industrial moderna. Por el contrario, hablar de estilo suponía reducirlo todo a problemas de formas y lenguajes. Y la forma, para el funcionalismo estricto, *Sachlichkeit*, predominante en el pensamiento arquitectónico de aquellos momentos, es *sólo* el resultado de las funciones. Nada más. Hablar de formas es *formalismo*. Mies nos dice con rotundidad:

> *"No sabemos de ningún problema formal (...) la forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo (...) la forma por sí misma no existe"*[14].

Reducir la arquitectura a una cuestión plástica o estilística les va a crear problemas a Johnson y Hitchcock para encontrar ese *mínimo común formal* entre los arquitectos seleccionados. Wright será el ejemplo más evidente que no encaja

13 LOOS, Adolf, *Escritos I, 1897-1909*, El Croquis, Madrid, 1993, pág. 333.

14 NEUMEYER, Fritz; MIES VAN DER ROHE, Ludwig, *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis, Madrid, 1995, pág. 366.

en ese pretendido *estilo internacional* dada la singularidad de su lenguaje y su propia evolución. Por eso tienen que cubrirse las espaldas diciendo que ese *estilo* no supone una identidad de formas en todos los países. Un conjunto estilístico en el que tampoco cabían las obras de los pioneros a los que se les califica de *semi-modernos* para justificar su exclusión. Ni, por supuesto, las obras de muchos vanguardistas que quedan así excluidos de la *"versión oficial"* de la arquitectura moderna en la historiografía posterior.

Plantear el problema de la arquitectura en términos *formales* y *estilísticos* y pretender encontrar un *estilo internacional* común en todos los países, supone situarse en el contexto de un *enfoque histórico* de la arquitectura, y, de hecho, todo el escrito de Johnson y Hitchcock esta orientado en esta dirección. Sus elementos de comparación serán, en consecuencia, los *estilos internacionales* que han existido con anterioridad: el gótico y el clasicismo. El nuevo *estilo internacional* es equiparable a ellos: plantea las estructuras como el gótico, y los repertorios formales como el clasicismo. Además, aporta la preocupación por los programas funcionales. Estructura (*firmitas*), formas (*venustas*), funciones (*utilitas*): la versión actualizada de la tríada vitruviana queda así restablecida. De este modo, toda la aventura de las vanguardias se encaja en una interpretación histórico-estilística coherente. Un auténtico *tour de force* intelectual para hacernos creer que estamos dentro de lo previsto, que la historia se ha repetido, y que los esfuerzos por llegar a crear un *estilo* que responda a la cultura moderna, tal como se buscaba desde mediados del s. XIX, habían tenido éxito.

Pero cuando Johnson y Hitchcock, con la invención del *estilo internacional*, pretenden dar carpetazo a un debate historiográfico que se prolongaba desde hacía casi un siglo, la realidad era ya muy distinta. Ese supuesto *estilo internacional* hacía aguas por todas partes. La política estalinista había liquidado y barrido los restos del constructivismo apelando al *"derecho del*

pueblo a las columnas". En Francia se proclamaba el *rappel a l'ordre*, la llamada al orden, como la resaca tras la borrachera iconoclasta vanguardista. La Alemania nazi perseguía al *arte degenerado (Entartete Kunst)*[15] para volver a las raíces del *arte del pueblo* (*Volkunst*). La Italia fascista buscaba en el antiguo Imperio Romano su expresión arquitectónica[16]. Unos ataques a la arquitectura moderna que venían a remachar el propio agotamiento de las vanguardias arquitectónicas como consecuencia de sus contradicciones internas. Futurismo, Expresionismo, Neoplasticismo, hacía tiempo que habían desaparecido prácticamente, enrocados en posturas cada vez más aisladas, autistas y marginales.

Frente a este *internacionalismo* exhausto, empezaban a surgir, en aquella década de 1930, unas respuestas abiertas de nuevo a las diferencias, a las solicitaciones del lugar, a la historia y las costumbres propias, a la recuperación de técnicas y materiales autóctonos. La generación de los *discípulos*, Sert, Aalto, etc., miraba con ojos distintos a su alrededor, y aprendía de Wright a enraizar la arquitectura en su lugar de implantación y en su medio social. Un *nacionalismo* atento a las diferencias de clima, naturaleza y cultura sacaba de su *impasse* a la arquitectura moderna.

Poco más de sesenta años después del texto de Johnson y Hitchcock sobre el estilo internacional, un artículo de Luis Fernández-Galiano[17] nos recuerda que el debate sigue abierto. En él se plantea el enfrentamiento entre una arquitectura que apuesta por el internacionalismo universal del *High-Tech* representado por las nuevas metrópolis asiáticas, y el *regionalismo-nacionalismo* de la cultura europea. Escribe:

15 Este es el nombre de la exposición organizada en 1937 por el régimen nazi para ridiculizar el arte de vanguardia llamado despectivamente el *modernismo triangular* en una referencia directa al Expresionismo.

16 Véase a este respecto el libro de BORSI, Franco, *L'Ordre monumental. Europe 1929-1939*, Hazan, París, 1986.

17 FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Enigmas de enero", periódico EL PAÍS, suplemento cultural BABELIA, 21 de enero de 1995, pág. 17.

"El áspero enfrentamiento entre la forma de la técnica y la de la naturaleza se expresa con elocuencia, y sirve como emblema de la pugna entre el proceso de homogeneización planetaria y las singularidades locales que lo dificultan. (...) En nuestra región, buena parte de los conflictos tienen su origen en singularidades étnicas, religiosas o lingüísticas. (...) Nuestro pequeño ámbito doméstico (...) se replantea el pragmatismo amoral del proyecto modernizador: el urbanismo y la arquitectura de la socialdemocracia llegan a un fin de etapa".

La situación *localista* de Europa, considerada como *región*, mira de nuevo hacia dentro, poniendo en duda el *amoral* proyecto *"globalizador"*. Las respuestas a esa *globalización internacionalista* encuentran de nuevo el rechazo de los que defienden las identidades y las diferencias. Una crítica a esa *amoralidad moderna* que, para este autor, se interpreta como freno al proceso de *homogeneización planetaria*. Continúa:

"El territorio completamente maleable y la renovación permanente del entorno crean una inestabilidad móvil y perpetua que refleja con exactitud la tabula rasa de la ambición moderna: el urbanismo y la arquitectura como un terreno de juego que se despeja completamente en cada partida".

Si la modernidad planteaba un urbanismo y una arquitectura sobre un terreno virgen de cualquier preexistencia, ya fuera física o cultural, la *sobre-modernidad* actual lleva estos presupuestos a su máxima expresión. Las megalópolis asiáticas se revelan así como las herederas de aquel sueño internacionalista moderno. Y frente a esta postura la *resistencia de lo local* que reflejan las actuaciones en las ciudades europeas. Añade:

"Eisenman oponía Sarajevo a Singapur como representantes antitéticos del doble Zeitgeist de nuestra época, enfrentada alternativamente a los añejos imperativos del lugar y a los contemporáneos imperativos de la información. Así, Sarajevo se asocia al viejo paradigma mecánico de la identidad geográfica y la pervivencia, mientras Singapur simboliza el nuevo paradigma electrónico del anonimato, la comunicación instantánea y el cambio fluido y continuo. (...)

Engarzados en las redes de internet, y sacudidos por las convulsiones cosmopolitas de los mercados financieros y monetarios, los oráculos de enero debieran ser moderadamente escépticos ante la vulcanología local que escombra el paisaje con residuos casticistas. Pero tanto la epidemia multicultural como el fervor taurino conspiran con la biodiversidad ecológica para hacer más difícil la homologación planetaria".

El enfrentamiento, por lo tanto, de un doble *espíritu de la época*, que apuesta a la vez, por un lado, por la universalidad de los valores de la cultura moderna, de la *Internet* y la información, de los mercados financieros que fluyen de Tokio a Nueva York o Frankfurt, y que queda plasmada en las ciudades asiáticas. Y por el otro, un internacionalismo que encuentra en su camino las trabas de una cultura local, que defiende la biodiversidad y la diferencia *"antiglobalizadora"*, y que tiene aún en las ciudades europeas el terreno abonado. Y los peligros a los que pueden conducir ambas posturas.

Este texto repite, en cierta manera, lo apuntado hace ya más de un siglo por Domènech i Montaner, y nos recuerda que este debate, que no se puede restringir al campo de la arquitectura, sino que afecta a la cultura en su conjunto, sigue vigente.

* * *

Aunque los tres textos mencionados (Domènech i Montaner, Johnson y Hitchcock y Fernández-Galiano) tienen unos objetivos y unos valores muy diferentes entre sí, permiten establecer los términos del problema entre *lo nacional* y *lo internacional* en la arquitectura moderna.

Entre ellos median aproximadamente sesenta años, lo que supone abarcar todo el arco de la arquitectura moderna y contemporánea. ¿A qué es debida la vigencia persistente de este problema? Surge de inmediato una primera respuesta a esta pregunta: la arquitectura comparte el ideal de la cultura moderna nacida con la Ilustración en el s. XVIII que defiende

la *universalidad de los valores humanos*. Lo que es válido para unos, lo es igualmente para todos los hombres. Por eso, la Asamblea Francesa, en 1789 durante la Revolución, pudo autoerigirse en representante de toda la humanidad y proclamar la *Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*. Un ideal de universalidad que choca frontalmente con la *tozudez localista* de la realidad. Bajo este enfoque, lo *local*, o lo nacional, o lo particular, sólo se pueden interpretar como lastres que impiden que ese ideal de universalidad igualitaria se alcance.

Pero esta respuesta no aclara otros matices. Desde una lectura marxista, la cultura moderna, nacida con la Ilustración, y basada en los valores de la racionalidad, de la igualdad de todos los hombres, de la universalidad, es sólo una *cobertura ideológica* que encubre mecanismos de colonización, de explotación, de poder. Es, pues, el imperialismo económico y el control de un *mercado mundial* lo que está debajo de esa idea de universalidad. Y desde esta perspectiva, otros valores, *también surgidos con la Ilustración*, como los de *libertad y solidaridad* se revelan como prioritarios frente a esa supuesta *igualdad*.

Y así, dos pilares básicos de la modernidad, la *igualdad* que conduce a la uniformidad internacional y a la globalización de los mercados, y la *libertad* que lleva implícito el *derecho a la diferencia* y a la *diversidad individual*, entran claramente en conflicto. Igualdad frente a diversidad, o sus correlatos, internacionalismo frente a nacionalismo, se presentan como polos de un conflicto irresoluble de la cultura moderna. Un conflicto que se traslada al campo de la arquitectura.

El pensamiento posmoderno ha atizado el fuego de esta contradicción. ¿Estamos ante la *aldea global* (McLuhan) o ante una *nueva Edad Media* (Minc) caracterizada por el mestizaje en

18 McLUHAN, Marshall, *La Galaxia Gutemberg* (1962), MCLUHAN; M. POWERS, B. R. *La aldea global* (1984); MINC, Alain, *La nueva Edad Media*.

todos los ámbitos (Gruzinski)?[18] ¿Siguen vigentes los valores de la modernidad puesto que aún no se han alcanzado sus objetivos (Habermas, Touraine), o estos valores (racionalidad, igualdad, libertad, progreso, universalidad...) han fracasado y han sido ya sustituidos por otros (éxito, poder, control económico...) que caracterizan la cultura actual (Lyotard, Derrida)?[19].

Sin entrar en todos estos temas, lo que parece evidente es que existe un doble camino para interpretar la cultura moderna y actual, y que, indudablemente, esta doble interpretación influye sobre el pensamiento arquitectónico.

Si aceptamos la línea *ortodoxa* que identifica modernidad con universalidad (y por lo tanto con *internacionalismo en arquitectura*), entonces, muchos de los fenómenos relevantes de la arquitectura del último siglo no tienen cabida. Y lo que es aún más importante, *no es posible entender la arquitectura actual*. En cambio, si no seguimos ese enfoque lineal y ortodoxo, sino que interpretamos la modernidad como polifonía de situaciones diferentes, cruce matricial de posturas distintas e incluso contrapuestas, en la que *lo universal* se asume como uno más, pero no el único, de los caminos posibles, entonces podremos entender la arquitectura de una forma más rica y compleja, pero también contradictoria y fluida, con el peligro de caer en la parcialidad simétrica a aquella que supone la lectura de la arquitectura moderna internacional y unitaria.

Todavía existe un tercer aspecto que es necesario comentar. La idea de *lo nacional*, en arquitectura, se sigue identificando de un modo simplista con el casticismo o el regionalismo historicista, que apuntan a la vuelta a un pasado congelado. Un pasado idealizado e inamovible, y por lo tanto,

El gran vacío ideológico (1993); GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo* (1999).

19 HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad* (1985); TOURAINE, Alain, *Crìtica de la modernidad* (1993); DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía* (1972); LYOTARD, *La condición posmoderna* (1979).

anti-moderno. El debate entre *nacional* e *internacional* sale así fuera del seno de la cultura moderna. No es éste el campo de interés de este escrito. Aquí, pretendo profundizar en el concepto de lo nacional que surge *desde dentro* de la cultura moderna, y por lo tanto, ajeno al *regreso al pasado* que a veces implica.

Un último problema se plantea. Considerando lo nacional, en el seno del debate de la arquitectura moderna y contemporánea, ¿se pueden encontrar toda una serie de aspectos comunes que caractericen esas *arquitecturas nacionales*? Y en caso afirmativo, si hay aspectos compartidos por todas las posturas arquitectónicas nacionales ¿no estaríamos cayendo en una especie de *arquitectura moderna internacional con variantes regionales* tal como advertía Domènech i Montaner? Si lo común entre la arquitectura japonesa, la arquitectura latinoamericana, la arquitectura nórdica o la arquitectura mediterránea, por poner unos ejemplos cualquiera, es que *enfocan el problema desde la prioridad e importancia del lugar y la cultura propia y específica, del "genius loci"* ¿no estaremos, precisamente, creando unas bases de interpretación comunes entre todas ellas, y por lo tanto, no estaremos agrupándolas bajo un enfoque *internacional común*, aunque de cariz distinto al *internacionalismo formal*, y donde esas bases compartidas se despliegan de un modo diferente en cada caso? Tal vez es así, pero es precisamente en ese despliegue diferente en lo que hay que profundizar, porque entiendo que es lo que caracteriza la actual arquitectura.

La arquitectura moderna, como la diosa Juno, tiene en mi opinión dos caras, y no es posible entenderla cabalmente prescindiendo de una de ellas. Por un lado, presenta una cara universal e internacional que tiene relación con las técnicas existentes, los niveles y estándares requeridos por el hombre actual, los materiales disponibles, los flujos de información y conocimientos, etc. Pero todo esto no se manifiesta igual en todas partes. La adecuación de la técnica y los materiales disponibles en un sitio concreto, la manera en que se plasman las

necesidades debidas a la tradición cultural, el lugar, el grado en que se infiltran técnicas, materiales o modos de vida por los procesos de hibridación y mestizaje cultural y social, dan origen a distintas formas de entender, hacer y usar la arquitectura. Si la arquitectura no es capaz de *traducir* a las condiciones locales, aquellos elementos internacionales existentes, caerá o bien en un simple *colonialismo cultural o tecnológico*, o bien se encerrará en un trasnochado *localismo casticista*.

* * *

La imposibilidad de una *arquitectura moderna nacional* la planteaba Domènech i Montaner desde la base de una tecnología constructiva compartida por todas las naciones que poseen una misma cultura y un mismo grado de evolución. Los matices diferenciales en esa arquitectura los introducirían la historia, las costumbres y las tradiciones de los pueblos. Pero serían siempre *variantes regionales de una misma arquitectura*, tal como se dio históricamente en el gótico o el clasicismo. La aportación concreta que ha hecho la arquitectura moderna internacional, según Johnson y Hitchcock, es la prioridad de la función en la definición del edificio. Unas funciones que satisfacen las mismas necesidades humanas en todas partes. Técnica, funcionalidad y significado de la arquitectura son los tres elementos que concentran de un modo recurrente estas reflexiones.

Desde estos planteamientos, la frontera entre lo internacional y lo nacional dejaría, en el lado internacional, la técnica (construcción, estructura, materiales, procesos productivos) y las funciones (usos, actividades, necesidades, hábitos, estándares de confort, equipamientos, instalaciones). Por el contrario, del lado nacional quedaría la forma, los lenguajes, los repertorios simbólicos, las condiciones del lugar. Simplificando todo esto, tal vez de un modo abusivo, a partir de la tríada vitruviana, la arquitectura moderna sería aquella cuya *firmitas* y cuya *utilitas* son internacionales y cuya *venustas* está marcada por las condiciones del lugar. Pero si examinamos estos aspectos con un poco más de detalle comprobamos que esta división tampoco es realmente así.

En relación con la construcción, la estructura, los materiales, la *firmitas* en definitiva, conviene diferenciar lo que son los avances de la ciencia, de lo que es su aplicación técnica y productiva. El grado de desarrollo técnico-productivo, no es, ni mucho menos, igual en todas partes. La tecnología es un poderoso instrumento de colonización y los sistemas productivos encubren sistemas de dominación económica. Tampoco la técnica, nacida, en principio, de un mismo y universal pensamiento científico, se traduce en aplicaciones idénticas en cualquier lugar. Existe una permanencia de tecnologías que no son sustituidas por otras nuevas sino que conviven con ellas, de tradiciones constructivas locales que permanecen más allá del estricto criterio de la eficacia, de grado de formación de la mano de obra disponible, de métodos de organización del trabajo, de procedimientos de ejecución, de comercialización y división de los mercados de productos y materiales, factores todos estos que hacen que las posibilidades técnicas de construcción no sean iguales en Nueva York y Sofía, Lagos o Buenos Aires, y ni siquiera sean totalmente intercambiables entre Barcelona y Alacant.

La industria de la construcción sigue siendo en gran medida artesanal, basada en la ejecución de edificios que se siguen considerando como piezas únicas e irrepetibles. Y si bien es cierto que en esos edificios se utilizan cada vez más productos y sistemas ejecutados industrialmente, la prefabricación de la arquitectura está lejos de ser una realidad. La prefabricación dura, incluso en el campo de la arquitectura residencial, fracasó dado que el *montaje* de los productos terminados no se puede hacer en la fábrica. Una prefabricación blanda, que ofrezca al mercado productos y componentes susceptibles de múltiples combinaciones capaces de resolver las diferentes necesidades de cada caso, está aún lejos de alcanzarse, incluso en los países con una industria de la construcción muy mecanizada. Los problemas que presenta de ensamblajes, compatibilidad de elementos, holguras, toleran-

necesidades debidas a la tradición cultural, el lugar, el grado en que se infiltran técnicas, materiales o modos de vida por los procesos de hibridación y mestizaje cultural y social, dan origen a distintas formas de entender, hacer y usar la arquitectura. Si la arquitectura no es capaz de *traducir* a las condiciones locales, aquellos elementos internacionales existentes, caerá o bien en un simple *colonialismo cultural o tecnológico*, o bien se encerrará en un trasnochado *localismo casticista*.

* * *

La imposibilidad de una *arquitectura moderna nacional* la planteaba Domènech i Montaner desde la base de una tecnología constructiva compartida por todas las naciones que poseen una misma cultura y un mismo grado de evolución. Los matices diferenciales en esa arquitectura los introducirían la historia, las costumbres y las tradiciones de los pueblos. Pero serían siempre *variantes regionales de una misma arquitectura*, tal como se dio históricamente en el gótico o el clasicismo. La aportación concreta que ha hecho la arquitectura moderna internacional, según Johnson y Hitchcock, es la prioridad de la función en la definición del edificio. Unas funciones que satisfacen las mismas necesidades humanas en todas partes. Técnica, funcionalidad y significado de la arquitectura son los tres elementos que concentran de un modo recurrente estas reflexiones.

Desde estos planteamientos, la frontera entre lo internacional y lo nacional dejaría, en el lado internacional, la técnica (construcción, estructura, materiales, procesos productivos) y las funciones (usos, actividades, necesidades, hábitos, estándares de confort, equipamientos, instalaciones). Por el contrario, del lado nacional quedaría la forma, los lenguajes, los repertorios simbólicos, las condiciones del lugar. Simplificando todo esto, tal vez de un modo abusivo, a partir de la tríada vitruviana, la arquitectura moderna sería aquella cuya *firmitas* y cuya *utilitas* son internacionales y cuya *venustas* está marcada por las condiciones del lugar. Pero si examinamos estos aspectos con un poco más de detalle comprobamos que esta división tampoco es realmente así.

En relación con la construcción, la estructura, los materiales, la *firmitas* en definitiva, conviene diferenciar lo que son los avances de la ciencia, de lo que es su aplicación técnica y productiva. El grado de desarrollo técnico-productivo, no es, ni mucho menos, igual en todas partes. La tecnología es un poderoso instrumento de colonización y los sistemas productivos encubren sistemas de dominación económica. Tampoco la técnica, nacida, en principio, de un mismo y universal pensamiento científico, se traduce en aplicaciones idénticas en cualquier lugar. Existe una permanencia de tecnologías que no son sustituidas por otras nuevas sino que conviven con ellas, de tradiciones constructivas locales que permanecen más allá del estricto criterio de la eficacia, de grado de formación de la mano de obra disponible, de métodos de organización del trabajo, de procedimientos de ejecución, de comercialización y división de los mercados de productos y materiales, factores todos estos que hacen que las posibilidades técnicas de construcción no sean iguales en Nueva York y Sofía, Lagos o Buenos Aires, y ni siquiera sean totalmente intercambiables entre Barcelona y Alacant.

La industria de la construcción sigue siendo en gran medida artesanal, basada en la ejecución de edificios que se siguen considerando como piezas únicas e irrepetibles. Y si bien es cierto que en esos edificios se utilizan cada vez más productos y sistemas ejecutados industrialmente, la prefabricación de la arquitectura está lejos de ser una realidad. La prefabricación dura, incluso en el campo de la arquitectura residencial, fracasó dado que el *montaje* de los productos terminados no se puede hacer en la fábrica. Una prefabricación blanda, que ofrezca al mercado productos y componentes susceptibles de múltiples combinaciones capaces de resolver las diferentes necesidades de cada caso, está aún lejos de alcanzarse, incluso en los países con una industria de la construcción muy mecanizada. Los problemas que presenta de ensamblajes, compatibilidad de elementos, holguras, toleran-

nológico no es un simple desfase entre países con distinto nivel de desarrollo industrial. La utopía moderna que creía que, tras un periodo de adaptación, el mundo entero se igualaría, ha demostrado su falacia. Y pretender obviar esta realidad pensando que es indiferente el medio técnico del lugar donde se proyecta es caer en ingenuidades nefastas para la arquitectura.

Si la tecnología de la construcción es el campo donde se ponen más en evidencia las relaciones de poder económico entre unas naciones y otras, y donde asumir una tecnología adaptada al lugar o una *High-Tech* aparentemente apátrida, no es algo indiferente sino que supone una elección ética, podríamos pensar, por el contrario, que las *funciones* que la arquitectura debe satisfacer son iguales en todas partes, porque los hombres tienen todos las mismas necesidades. Al menos, las consideradas como básicas. Ésta era, precisamente, la idea del funcionalismo. Para este pensamiento, existen unos estándares mínimos de supervivencia y confort válidos en cualquier lugar: protección de la intemperie, seguridad, control de la temperatura, niveles de higiene, de educación, de movilidad, espacio mínimo personal, etcétera.

El *funcionalismo histórico* entendía que el arquitecto se debía centrar en resolver satisfactoriamente esas necesidades biológicas o básicas, las cuales eran susceptibles de ser abordadas de un modo realista con métodos objetivos, mensurables, científicos. Es cierto que admitían la existencia de otras necesidades de carácter subjetivo, cultural, social o histórico, pero consideraban que pertenecían a un nivel distinto. El problema era, por lo tanto, de prioridades: primero, solventar las necesidades básicas (comer, dormir, protegerse, etc.); luego, una vez resueltas estas necesidades elementales y biológicas se podrían plantear, abordar y resolver el resto de necesidades. Según Kenneth Frampton, el grupo holandés *De 8*:

> *"Sostiene que es perfectamente posible construir de forma bella, pero por el momento sería preferible construir algo feo y fun-*

cional, que erigir una 'arquitectura de fachadas' para ocultar una mala distribución"[22].

Y puesto que estas necesidades básicas son el campo específico que admite ese tratamiento fáctico, objetivo y mensurable (luxes de iluminación, superficie necesaria para los movimientos del cuerpo, temperatura de confort, volumen de aire renovable, etc.) se puede conocer y verificar la eficacia de las soluciones arquitectónicas que las satisfacen.

Dado que todos los hombres tienen este mismo tipo de necesidades elementales o primarias, el problema arquitectónico es un problema idéntico en cualquier lugar y en cualquier momento. Las soluciones arquitectónicas capaces de resolverlas del modo más eficaz posible, son, en consecuencia, válidas universalmente. Bajo este enfoque, la idea de una arquitectura objetiva, racional, universal, *internacional*, idéntica en cualquier país, quedaba justificada.

Este planteamiento, que parte de aceptar unas necesidades básicas iguales en todas partes como sustrato para la resolución racional de la arquitectura (que se convierte así en internacional), plantea inmediatamente dos cuestiones. La primera es: ¿Por qué la arquitectura tiene que limitarse a resolver sólo las funciones que tienen un origen biológico, olvidando otras de origen social, histórico o cultural? Ya he apuntado la respuesta a esta pregunta que daban los funcionalistas: era una cuestión de prioridades. Primero hay que solucionar lo más fundamental y urgente, aquellas necesidades que afectan a la misma supervivencia. Lo demás, queda pendiente para una fase posterior. Quizás desde esta postura se estaba admitiendo, implícitamente, la posibilidad de que una arquitectura, que en una primera instancia se veía como *internacional* (destinada a satisfacer las necesidades esenciales en todas partes del mismo modo), pudiera llegar a enriquecerse con mati-

22 FRAMPTON, Kenneth, "Introducción", pág. 14, en AA.VV., *Jan Duiker*, Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

ces diferenciales (culturales, históricos, estéticos...) en una segunda fase que, sin embargo, se posponía *sine die*. Pero esta posibilidad quedaba siempre relegada como algo secundario o irrelevante.

La segunda cuestión es de más envergadura y pone en crisis la supuesta *igualdad de las necesidades básicas de todos los hombres en todos los lugares*, sobre la que se apoya esta idea internacionalista de la arquitectura. Todas las necesidades, tal como se dan en las sociedades actuales, tienen un origen histórico. Según José Jiménez para Herbert Marcuse:

> *"Las necesidades no son (...) un 'dato' biológico, natural, sino una dimensión social, histórica y, por tanto, transformable de los seres humanos. En consecuencia, la satisfacción de las necesidades habrá de presentar una configuración enteramente diferente en la actual sociedad antagónica y en la futura sociedad sin clases"*. Y citando textualmente a Marcuse añade: *"Las necesidades de los hombres liberados y el goce de su satisfacción tendrán una forma diferente a la de las satisfacciones y a la del goce cuando no existe libertad, aun cuando fisiológicamente sean las mismas"*[23].

No existen *necesidades biológicas naturales* previas o prioritarias. Por otra parte, la psicología hace tiempo que ha renunciado a diferenciar en el hombre las *necesidades biológicas de las necesidades de otro tipo* (representativas, simbólicas, culturales, sociales, estéticas, expresivas). En el comportamiento humano *todo tipo de necesidades se sitúan en un mismo nivel de igualdad y prioridad*. Rudolf Arnheim recuerda:

> *"Todas las necesidades humanas son profundas cuestiones de pensamiento. La angustia del hambre, el frío invernal, el miedo a la violencia y el trastorno que ocasiona el ruido descontrolado, son todos hechos presentes en la conciencia humana. De nada sirve distinguirlos atribuyendo unos al cuerpo y otros al espíritu. Hambre,*

23 JIMÉNEZ, José, *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*, Tecnos, Madrid, 1983, pág. 115 (la cita de MARCUSE, Herbert es de *Kultur und gessellschaft-1*, 1938).

frío y miedo están en iguales condiciones que la necesidad de paz, intimidad, espacio, armonía, orden y color. Para un psicólogo las prioridades no son, ni con mucho, evidentes por sí mismas". Y mencionando precisamente las consideradas necesidades biológicas u *objetivas* por un lado y las mentales o *subjetivas* por el otro, añade: "*No es sorprendente que la relación entre estos dos conceptos no esté clara. Cuando un arquitecto decide que la 'función' debería limitarse a lo que satisface las necesidades corporales, está restringiendo el significado del término de acuerdo con su propia actitud o estilo. (...) Tal limitación intenta fragmentar la indivisible totalidad de las necesidades humanas. (...) Las necesidades del cuerpo se convierten en necesidades sólo al ser 'sentidas' por la mente como un malestar más y no hay manera sensible de distinguir entre la protección del cuerpo frente al calor y la preferencia mental de ventanas con cortinas (...) Cualquier separación de estas necesidades es arbitraria y no es admisible cuando la racionalidad del diseño es el bienestar del usuario. La función debe referirse a la totalidad de las necesidades que el edificio debe satisfacer*"[24].

Nos encontramos así que el internacionalismo, basado en la supuesta igualdad de las necesidades elementales de todos los hombres, es también una postura ambigua, dado que ni es posible diferenciar lo que son o no necesidades básicas, ni es aceptable que existan algún tipo de necesidades que no estén influidas por las condiciones históricas y culturales de cada sociedad concreta. Sociedades distintas tienen necesidades y prioridades distintas, y un auténtico *funcionalismo arquitectónico* no puede ser ajeno a estas diferencias. Es cierto que la actual globalización tiende a *igualar* a las sociedades en todo el planeta bajo el estándar de los países más evolucionados, a partir de los mecanismos del poder económico, la propaganda y el consumo. Pero este *igualitarismo consumista* ha originado una *reacción* que apuesta por la diversidad y la diferencia. Que muchas de estas reacciones al *igualitarismo "globalizador"* se confundan a veces con reacciones contra la cultura moderna

24 ARNHEIM, Rudolf, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, (edición original en inglés 1975), págs. 8, 9.

(pensemos por ejemplo en los brotes de integrismo religioso, xenofobia y fanatismos de todo tipo) no debe hacernos olvidar que en el fondo, es también un enfrentamiento entre valores que se sitúan en un plano de igualdad entre los ideales de la modernidad: es decir, entre la idea de *igualdad* y la idea de *libertad y diferencia*.

La *arquitectura internacional* se ha identificado históricamente con la surgida en la Europa central en los años entre las dos guerras mundiales, y es esta identificación con un repertorio formal claramente definido lo que del modo más inmediato se asociaba al *estilo internacional en arquitectura*. Es, pues, en el campo de las formas arquitectónicas, de los repertorios y códigos lingüísticos, donde el *internacionalismo* encontró su cabal expresión.

En la síntesis de un repertorio formal que se identificó con la arquitectura internacional, la *Weissenhofsiedlung* realizada por el *Werkbund* alemán en Stuttgart en 1927, jugó un papel relevante al servir como catalizador de toda una serie de esfuerzos, más o menos dispersos, realizados por diferentes arquitectos europeos de vanguardia. En esta colonia experimental de viviendas, dieciséis arquitectos procedentes de cinco países centroeuropeos (Alemania, Bélgica, Holanda, Francia y Austria) realizaron uno de los conjuntos construidos más coherentes de todo el Movimiento Moderno arquitectónico. El lenguaje de la arquitectura moderna, y más en concreto, lo que se llegó a considerar como el *estilo internacional*, fue en gran parte el resultado de esa experiencia. La arquitectura internacional reprodujo en todos los países por los que se iba extendiendo a lo largo de los años 20 y 30 del siglo XX, con mayor o menor fortuna, lo plasmado en ese lugar y en ese momento.

¿Cuál es el origen de este lenguaje, y en qué consiste ese repertorio que, *grosso modo*, se identifica con la *arquitectura moderna internacional*? Lejos de presentarse de un modo unitario y coherente, lo que allí se observa es un intento de síntesis,

bajo un mínimo común denominador formal, de toda una serie de poéticas y experiencias personales e individuales dispersas, que en cierta medida derivaban de las experiencias plásticas de las vanguardias. Identificar toda la complejidad de la arquitectura moderna con este amago de síntesis, no deja de ser algo abusivo y empobrecedor, que deja fuera episodios tan importantes y claves como las aportaciones de Wright, Perret, Loos, Mendelsohn, Leonidov, Melnikov, los hermanos Vesnin, Guinzburg, Tessenow, Duiker, Meyer, May, Dudok, etc. por citar sólo arquitectos que estaban en plena producción en ese momento, y supone también no incluir arquitectos un poco posteriores como Aalto, Sert, Terragni, etcétera.

Realmente, hasta los enfoques más lineales y simplificadores, como los de Hitchcock y Johnson, tuvieron que dar cabida, a veces considerándolas como desviaciones personales, a la *realidad* de una arquitectura moderna compleja que abarcaba un campo mucho más extenso que esa supuesta línea *ortodoxa* del *estilo internacional*.

A pesar del éxito y la difusión *internacional* de algunos rasgos formales presentes en aquella experiencia (*pilotis*, ventanas alargadas, separación entre estructura y cerramiento, cubierta plana, predominio del color blanco, volúmenes prismáticos elementales, etc.), donde más claramente se advierte el carácter disperso (en cierta medida *nacional*) de la arquitectura moderna es, precisamente, en el lenguaje formal. La realidad es que el *lenguaje internacional* destilado de la *Weissenhofsiedlung* de 1927, es un hecho *centroeuropeo* que responde a ese lugar y a ese momento histórico de entreguerras, y a medida que nos alejamos de ese momento y de ese territorio, la arquitectura moderna se diferencia más de ese código común. La diversidad cultural de las diferentes naciones se hace más evidente, precisamente, en los repertorios formales. Y no es posible una lectura simplista que interpreta esas diferencias como *desviaciones* o *excepciones* a una *regla general* que estaría representada por ese *estilo internacional*.

Por el contrario, lo que sí se evidencia como una manifestación mucho más general en la arquitectura moderna, es la sensibilidad y las respuestas diferenciadas a las solicitaciones del *lugar* (un *lugar distinto en cada caso*) entendido tanto como *soporte físico*, como en el sentido de *soporte social*. A partir de esta constatación, el *internacionalismo de la arquitectura moderna* se manifestaría no tanto por la utilización de un mismo *estilo formal* en todas partes, sino por compartir una *similar actitud* receptiva a las diferencias de lugar y cultura. Una actitud que, contradictoriamente, se identifica con el *nacionalismo* en arquitectura. La conclusión paradójica sería que la auténtica *arquitectura moderna internacional* sería precisamente, la *arquitectura moderna nacional*.

* * *

Dos apuntes más pueden ayudarnos comprender la envergadura y el calado de lo nacional en el campo de la arquitectura moderna: la necesidad de *la apropiación del espacio concreto en el que se vive* por parte de los habitantes y la idea de la *arquitectura como patria*.

LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO

En su conferencia *Bauen, Wohnen, Denken* (*Construir, habitar, pensar* 1951) Martin Heidegger plantea la necesidad que el hombre tiene de *apropiarse* del espacio, de hacer suyo el lugar que habita. El espacio existencial se lo construye el hombre a partir de la experiencia de su entorno inmediato (*lo que está a la mano*) y lo que abarca con la mirada (*lo que está a la vista*). Y es, precisamente la experiencia de ese espacio existencial el paso previo para poder pensarlo, es decir, adquirir conciencia de él como algo necesario para poder conformarlo a nuestras necesidades. El *habitar* el espacio hace posible *pensarlo*, que es la condición necesaria para *construirlo*.

Según Bollnow, Heidegger caracteriza el *"ser-en-el-mundo"* del hombre como de *"estado de yecto"*, es decir, de *arrojado* en el mundo. Por el contrario:

> *"Ser hombre significa (...) habitar. Con habitar se designa siempre un modo de encontrarse en el espacio totalmente opuesto a la 'yección'; pues habitar significa no estar ya abandonado en un lugar cualquiera de un medio extraño, sino estar cobijado gracias al amparo de la casa. (...) Aprender a habitar sólo puede comprenderse en el sentido de que mediante su esfuerzo tiene que transformar el 'estado de yecto' (...) en una situación del habitar"*. Y añade: *"La espacialidad del hombre, en conjunto, se comprende como habitar"*[25].

E insistiendo en este mismo sentido del concepto de *habitar* como la relación *espacial* que el hombre *construye* más allá del simple *estar* en el espacio, este mismo autor, siguiendo a Merleau-Ponty, comenta:

> *"Habitar sirve para designar la unidad indisoluble con que algo anímico está encarnado 'en' algo corpóreo. Y de este modo puede emplearse también para designar de manera general la relación del hombre con respecto al espacio. (...) Se trata de designar la singular intimidad de la relación mediante la cual algo anímico o espiritual está introducido, amalgamado, con algo espacial"*[26].

La manera de experimentar y sentir el *espacio* por parte del hombre es *habitarlo* en tanto en cuanto esto significa vincular de modo esencial al hombre con el lugar que ocupa. El hombre necesita *habitar* y *construir su espacio propio* como proceso esencial de su propia existencia. Esta necesidad de apropiación y construcción del propio espacio existencial no es algo genérico o abstracto, sino individual y concreto.

25 BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969, págs. 245, 246.

26 Ibídem, págs. 248, 250.

Parece evidente que aquella arquitectura que pone el énfasis en el lugar y en lo concreto, intenta precisamente servir de *mediación* entre el ocupante y su espacio vivencial que se va construyendo a lo largo de su vida. Como escribe Jesús Ballesteros:

> *"Frente al primado de lo cuantitativo y uniforme (...) se trata de recuperar lo cualitativo y diferencial para hacer posible que el construir garantice adecuadamente el habitar y éste, a su vez, haga posible el pensar, de acuerdo con la triple tipología expuesta por Heidegger"*[27].

Una recuperación que este autor plantea en un doble ámbito: la apertura al entorno concreto, ecológico, y la recuperación de la diferencia en el ámbito privado. Merced a esta apropiación del espacio, según Bollnow:

> *"El hombre habita (Bewohnt) el espacio que le pertenece o habita (Wohnt) en su espacio; ambos casos los consideramos equivalentes aunque en el primero se acentúa más el aspecto del 'tener' y en el segundo del 'estar-dentro'"*[28].

Respuesta sensible al entorno y defensa de lo diferente y lo personal, son dos de las características que aparecen de manera recurrente en las diferentes versiones de la arquitectura nacional: *organicismo, regionalismo crítico, posmodernidad vernacular, modernidad apropiada*, etc. Desde esta perspectiva, la arquitectura nacional, en la medida que pone su atención en lo concreto del lugar, lo cualitativo y la diferencia, sería la que de un modo más evidente permitiría al ocupante la *apropiación* de su espacio existencial. Más allá de cuestiones formales, estilísticas o productivas, la esencia misma de la arquitectura, desde esta perspectiva existencial y fenomenológica, es servir de mediación entre el hombre y el espacio haciendo

27 BALLESTEROS, Jesús, *Posmodernidad: decadencia o resistencia*, Tecnos, Madrid, 1994, pág. 109.

28 BOLLNOW, O. F., op. cit., pág. 253.

posible su apropiación, su transformación desde el mero *'estado de yección'* al *habitar*. Y sólo una arquitectura orientada a lo concreto, lo particular, lo singular, permitirá esa apropiación por el hombre de su espacio. Dará *espacio* al hombre. El habitar convierte el *espacio genérico* en:

> *"Un espacio concreto, limitado y encercado que el hombre llama suyo"*[29].

La arquitectura deja de ser algo uniforme, general, universal, *internacional* para transformarse en el espacio concreto que habita el hombre. Si con el calificativo de *nacional* estamos aludiendo precisamente a esta característica, comprobamos que la tensión entre *nacional e internacional* adquiere una profundidad que trasciende el debate tal como se ha producido en gran parte de la historia de la arquitectura moderna, y, en cierta medida, explica el carácter irresoluble de esta dicotomía.

LA ARQUITECTURA COMO PATRIA

El análisis de la estética de Ernst Bloch que hace José Jiménez se apoya, siguiendo el romanticismo alemán, en tres conceptos que tienen una raíz común en esa lengua: la nostalgia (*Heimweh*), el retorno (*Heimweg*) y la patria (*Heimat*). La patria no es sólo el territorio originario donde tenemos nuestras raíces, sino que a la vez, es el ideal del futuro al que se tiende. Así, según Jiménez, para Bloch:

> *"En esa patria que se desvela en la búsqueda de nuestra forma interior* (...primigenia...) *está el terruño donde nacimos, nuestro hogar, el país originario (...) pero es, al tiempo, una patria de lo desconocido y del futuro, siempre indeterminada, por más que germine en lo más profundo de nuestros corazones. Es un estadio que, como dice Hans Mayer (...) 'hay que crear, conquistar, realizar'".(...)*

29 Ibídem, pág. 253.

El arte nos va aproximando a través de experimentos sucesivos, a la patria que iluminan todos los paisajes del deseo.(...)

Para Bloch, la creación de un mundo auténtico comienza con el retorno a nuestra patria, aun sin haber estado nunca antes en ella. Que pueda surgir 'en el mundo algo que a todos nos ha brillado ante los ojos en la infancia, pero donde nadie ha estado todavía: patria'. El reencuentro de la identidad posible del hombre". Por eso, en este proceso, la arquitectura adquiere un valor singular: *"según Bloch, 'la arquitectura en su totalidad es siempre el intento de una patria humana'. La arquitectura como 'ámbito protector' y 'patria preconstituida' aparece, así, como el lugar de emergencia de la forma estética"*[30].

La patria no es así el territorio de la *nostalgia*, o al menos no lo es de forma prioritaria, sino que es la meta que nos proponemos idealmente conseguir. Y para la estética romántica, el arte y en concreto la arquitectura, de acuerdo con esta visión, son etapas de un camino hacia esa meta, hacia esa *patria* siempre situada en el porvenir. Es, precisamente, el proyecto, la meta, el fin buscado, lo que constituye *nuestra patria humana, "aún sin haber estado nunca antes en ella"*. La idea de *patria* se desvincula de su carácter *territorial* para situarse en el *lugar buscado*. Pero a la vez, esa patria que se perfila como meta, sólo se puede imaginar a partir de nuestra propia historia. Y es precisamente el arte, y más en concreto la arquitectura, según Ernst Bloch, lo que puede concretar esa forma de patria emergente.

Del cruce de estas dos ideas:

1) la necesidad vital del hombre de apropiación de su espacio inmediato y concreto, cualitativamente *diferenciado, específico e individualizado* (frente a lo universal o genérico), y

2) esa apropiación entendida como una tendencia o aspiración a recuperar la añorada *patria*, no como algo situado en el pasado sino como algo que se proyecta en el futuro, apa-

30 JIMÉNEZ, José, op. cit., págs. 46, 89, 91, 103.

rece una visión de la *arquitectura nacional* muy alejada de las interpretaciones al uso. La arquitectura moderna nacional sería aquella que a partir de un contexto cultural específico (*pueblo, nación*) pretende *recuperar una patria que se sitúa en el futuro compartido de ese pueblo o nación, cualitativamente diferenciado, específico, individualizado.* Frente a las corrientes internacionalistas, este planteamiento hace hincapié en las *raíces*, lo propio, lo singular. Frente a los *historicismos, casticismos o regionalismos*, subraya la utilización de la historia (*la patria original*) como trampolín hacia el futuro (*la patria que el arte nos promete*).

Bajo esta nueva luz, esa tensión entre *lo nacional* y *lo internacional* en la arquitectura moderna y contemporánea, que hemos ejemplificado con los textos de Domènech i Montaner, de Johnson y Hitchcock y de Fernández-Galiano, se presenta como irresoluble, sin posibilidad de síntesis. Nacional e internacional no se descubren como términos de una dialéctica encaminada a ser superada por una síntesis, sino como polos opuestos que se anulan entre sí o que permanecen en continua tensión.

La arquitectura moderna está condenada a bascular entre estas dos posturas que se suceden cíclicamente, o que conviven en áreas o estratos que se ignoran mutuamente. Los sucesivos intentos de síntesis, como los realizados por Aalto, Sert y Le Corbusier, a principios de los años 30 del siglo XX, son siempre experiencias condenadas a ser absorbidas por la reproducción de la polaridad entre *nacional e internacional* en el ámbito de la arquitectura.

Acto Primero:
1927: *DIE WEISSENHOFSIEDLUNG* DE STUTTGART COMO PARADIGMA DEL INTERNACIONALISMO

La *historia oficial* de la arquitectura moderna, especialmente de la mano de Pevsner o Giedion[31] ha primado una línea que incide sobre la *racionalidad* dejando al margen las corrientes y vanguardias que no encajaban en esa interpretación. Es una lectura historiográfica que surge, precisamente, como defensa de una vanguardia que estaba sufriendo en aquellos momentos los más virulentos ataques. Hay un intento, por lo tanto, de legitimar, desde la historia, una cierta comprensión de la arquitectura moderna, como reacción precisamente a los envites que recibía. Una determinada visión parcial asume así el carácter de la *historia ortodoxa*, dejando fuera de ella aquellos movimientos o autores que no encajaban en esa interpretación. A partir de entonces, estos movimientos se consideraron marginales, heterodoxos, irrelevantes o simples desviaciones de la *versión oficial*. El mismo Pevsner revisó posteriormente esta postura restrictiva inten-

31 PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno*, Infinito, Buenos Aires, 1972 (edición original en inglés 1936); *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969 (edición original en inglés 1968); GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura (El futuro de una nueva tradición)*, Hoepli, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1955 (edición original en inglés 1941).

tando superar la parcialidad de su anterior visión[32] queriendo aportar una comprensión del Movimiento Moderno más distanciada, rica y compleja.

Es en aquellos momentos de las primeras historias *militantes* de la arquitectura moderna, cuando se produce una división entre una línea ortodoxa identificada con las corrientes racionalistas frente a las corrientes *expresionistas* o heterodoxas. Y en aquel contexto es cuando, en el seno de la ortodoxia racionalista más estricta, identificada por Pevsner con Walter Gropius, surge el término de *arquitectura internacional*[33].

Se produce así una *identificación* entre la *arquitectura moderna*, el *racionalismo* y el *internacionalismo*. Hasta el punto que muchas veces estos tres términos se utilizan como sinónimos. La arquitectura *internacional* dejó por lo tanto, al margen, las arquitecturas *no racionalistas*. Y cualquier ataque al racionalismo ortodoxo significó también oposición al internacionalismo con él identificado. Y en gran medida, se entendía también como enfrentamiento a la modernidad. Lo mismo que, en sentido contrario, *heterodoxia*, *nacionalismo* y *antirracionalismo* iban aparejados y se consideraban ajenos a la *auténtica modernidad*.

* * *

Hay una primera simbiosis, casi desde su origen, entre internacionalismo y racionalismo, que será consagrada como la *línea legítima* de la arquitectura moderna por la primera historiografía. Pero el mismo concepto de *racionalismo*, aplicado a la arquitectura de las vanguardias, dista mucho de ser algo claro. En esos años el racionalismo significaba el intento de pasar por el *tamiz de la razón* (como conocimiento y como procedimiento que liga causalmente los hechos) todo lo referente

32 PEVSNER, N.; RICHARDS, J. M., *The anti-rationalism*, 1973.

33 GROPIUS, Walter, *Internationale Architektur*, Bauhausbücher 1, Munich, 1927 (escrito en 1925).

a la arquitectura. Incluye por lo tanto, una *racionalidad productiva* en el sentido de establecer procedimientos constructivos y estructurales que se insertan en los procesos industriales regidos por la eficacia[34]. Presupone un intento de *racionalizar* las bases sobre las que se apoya la disciplina, queriendo acotar del modo más *objetivo* posible las necesidades y actividades que el edificio tiene que facilitar. Implica una *racionalidad económica* entendida como la optimización de la inversión y el abaratamiento de los costes productivos. Busca estructurar *racionalmente* los procedimientos de diseño y formalización en una secuencia lógica y metodológica regida por el determinismo de causas y efectos, conduciendo, del modo más directo posible desde los datos (funcionales, económicos, productivos, sociales) a los resultados (edificios). En definitiva, se trata de un *racionalismo pragmático según fines* que insertaría a la arquitectura, como actividad social, dentro de los procesos sometidos a la norma de la eficacia mecánica. Una postura reductora del pensamiento racional, que fue criticada por la Escuela de Frankfurt (Adorno, Benjamín, etc.)[35].

Este modelo de racionalidad tomó como referencia la ciencia empírica y sus aplicaciones técnicas en el campo industrial, y, en consecuencia, se centró en el análisis y mani-

34 Sobre el traslado de la *norma de la eficacia* a la arquitectura véase: TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane, "La mecanización de la arquitectura y la doctrina funcionalista" en FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, (a cargo de), *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*, MOPU, Madrid, 1984, págs. 27-56.

35 Este planteamiento supone, realmente, una reducción simplificadora del *pensamiento racionalista* en su sentido más amplio. Véase WELLMER, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de adorno*, Visor, Madrid, 1993 (edición original en alemán 1985). Para un análisis del pensamiento racionalista en arquitectura véase GRASSI, Giorgio, *La construcción lógica de la arquitectura*, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1973 (edición original en italiano 1967). Para una crítica del pensamiento racionalista en arquitectura véase HORN, Klaus, "La racionalidad con respecto al fin en la arquitectura moderna. Contribución a la crítica de la ideología funcionalista" en AA. VV. *La arquitectura como ideología*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

pulación de aquellos aspectos del problema susceptibles de cuantificarse (dimensiones, horas de soleamiento, temperatura, litros de agua por habitante, densidad de población, tiempo de desplazamiento, etc.), dejando fuera de su interés lo *no cuantificable* de una manera fácil e inmediata. No es que se pensase que esos aspectos no cuantificables no debían ser tenidos en cuenta. Por el contrario, de lo que se trataba era de encontrar mecanismos suficientemente sofisticados de análisis y manipulación que permitiesen llegar a controlarlos de un modo totalmente aséptico y distanciado, alejando así la ambigüedad con la que eran tratados. Se quería, en definitiva, conseguir que aquello que hasta ese momento se consideraba como algo *subjetivo* y *personal* difícil de evaluar (el grado de satisfacción visual de una forma, por ejemplo) se pudiera reducir a parámetros mensurables, verificables, *"cosificables"*[36], *objetivos* en suma. Hannes Meyer, hablando de las directrices que pretendía poner en práctica durante su etapa de director de la Bauhaus escribe:

> *"... Nos esforzamos en atenernos a la única realidad que puede ser dominada: la que es determinable, visible y ponderable.*
>
> *Mi finalidad consistía en asentar el diseño sobre una base científica..."*[37].

36 El término alemán *Sachlichkeit* que se traduce normalmente por *objetividad*, según Simón MARCHÁN FIZ, tiene su origen en la palabra alemana que designa *"la cosa"* por lo que su correcta traducción debería aludir a *"lo cosificable"*, *"lo cosal"*, *"lo objetivo"* en cuanto se refiere a *los objetos*. La utilización de este término en la arquitectura conecta por lo tanto dos ideas: *el uso de los objetos* y *la producción de objetos*. No es, por consiguiente, algo que alude exclusivamente a *"lo funcional"* sino que incluye también *la producción o formalización de las cosas* desde un punto de vista *Gestáltico*. (Conferencia dada durante la reunión del DOCOMOMO IBÉRICO, en Sevilla, el 11 de noviembre de 1999 con el título: "La industria y los nuevos principios de configuración de la arquitectura").

37 MEYER, Hannes, "Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al Burgomaestre Hesse, Dessau" (1930) en *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pág. 104.

Se trata por lo tanto, de *reducir* y *limitar* toda la complejidad implícita en la creación de la arquitectura a los procesos que surgen del análisis racional y objetivo de las funciones, de las técnicas, de la sociología, de las componentes económicas, etc. casi como si se tratase de la resolución de una fórmula o problema matemático, y por lo tanto, dejar conscientemente al margen los aspectos relativos a la expresividad, a la estimulación de sentimientos, a la estética o al arte. Corrientes *funcionalistas*, racionalismo deductivo, metódico o analítico, y *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad)[38] se funden en esta amalgama de ideas. El mismo Meyer escribe:

> *"Todas las cosas de este mundo son el producto de la fórmula: (función por economía).*
>
> *Por lo tanto, ninguna de estas cosas es una obra de arte: todas las artes son composiciones y, por lo tanto, no están sujetas a una finalidad particular.*
>
> *Toda la vida es función y, por lo tanto, no es artística.(...)*
>
> *Construir es un proceso biológico. Construir no es un proceso estético. (...)*
>
> *La arquitectura como 'materialización de las emociones del artista' no tiene justificación alguna"*[39].

El objetivo del *Werkbund* alemán[40] desde su fundación era reinsertar la arquitectura en los procesos de producción industrial, y por lo tanto, hacerla rentable y adecuada a la *racionalidad según fines productivos y de eficacia mecánica*. Producción *racional* entendida en el sentido de *industrialización* es

38 Sobre la *Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit)* véase AA. VV., *Espresssionismo e nuova oggettività. La nuova architettura europea degli anni venti*, Electa, Milano, 1994.

39 MEYER, Hannes, "Construir" (1928), op. cit., pág. 96.

40 Sobre el *Werkbund* véase: BURCKHARDT, Lucius, *Werkbund. Germania, Austria, Svizzera*, La Biennale di Venezia, Gruppo Editoriale Electa, Venecia, 1977.

la meta que quiere alcanzar la arquitectura defendida por esta asociación.

La profunda crisis que sufre Alemania tras la derrota en la Primera Guerra Mundial y las condiciones impuestas en el tratado de Versalles, desencadenaron un proceso revolucionario y una catastrófica crisis económica en el seno de la República de Weimar, que sólo empezó a cambiar con la llegada al poder de un gobierno moderado en 1924 y la vuelta de los capitales extranjeros (sobre todo estadounidenses), que permitieron una recuperación de la economía. Son los años en que Gropius imprime un cambio radical en las enseñanzas de la Bauhaus bajo el lema: *Arte y técnica una nueva unidad*, alejando a Itten del Curso Preparatorio (*Vorkus*) y con él, todas las posturas maximalistas que habían caracterizado los años anteriores. Es también el momento en que la GEHAG (la sociedad para la construcción de viviendas sociales y económicas de Berlín bajo la dirección de Martín Wagner con la colaboración de los sindicatos) empieza una política de producción masiva de barrios obreros para paliar el sangrante problema de la vivienda.

El tema de la vivienda social asume, en esas fechas, en Alemania y en otros países centroeuropeos como Austria u Holanda, el protagonismo absoluto de la construcción. En este problema, tal como entonces se planteaba, se cruzan todas las preocupaciones que habían absorbido a los arquitectos modernos: racionalidad distributiva, abaratamiento de costes mediante la utilización de sistemas prefabricados e industrializados, producción masiva que sólo la industria podía garantizar, racionalización en la ordenación del espacio tanto de la vivienda como de la ciudad, planteamiento de nuevos modos de vida, socialización de la vida comunitaria, etcétera.

Todos estos aspectos se traban entre sí formando una unidad compacta. Construir de modo rápido y eficaz un elevado número de viviendas supone poner en marcha procesos

industriales desplazando la construcción artesanal. Industrializar significa racionalizar la producción, y, por lo tanto, la posibilidad de alcanzar estándares de calidad (gracias al control industrial de los productos) abaratando a la vez los precios, y, por consiguiente, haciendo más viviendas, mejores y más baratas. Pero para esto, es necesario diseñar prototipos susceptibles de ser industrializados mediante la previa normalización y estandarización. Ése es el objetivo que se plantea la Bauhaus: unir en un mismo proyecto la calidad del diseño y su posibilidad de producción industrial. Diseñar prototipos susceptibles de ser producidos en serie mediante la colaboración de las industrias, significa insertar el trabajo de los arquitectos en los procesos que caracterizan la cultura moderna industrial. Y, en consecuencia, reinsertar a la arquitectura en la sociedad actual asignándole un nuevo papel eficaz, superando el simple cometido marginal *artístico* en que había caído.

El *Werkbund*, que reunía a arquitectos, pedagogos, industriales, diseñadores, etc. planteó para su reunión de Stuttgart, el debate de todos estos temas: la posibilidad de que los arquitectos diseñasen prototipos de viviendas sociales susceptibles de ser ofrecidas a la industria de la construcción para su producción en series de calidad a bajo precio. Y para su puesta en práctica se pensó en la construcción de un barrio experimental de viviendas sociales capaces de ser industrializadas[41].

41 Para el análisis de esta experiencia véase: KIRSCH, Karin, *The Weissenhofsiedlung. Experimental housing built for the deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*, Rizzoli, New York, 1989 (edición alemana 1987). Sobre este barrio TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco escriben: "*El Weissenhof, a pesar de la superficialidad de su urbanística, representa, sin embargo, un acontecimiento histórico para la arquitectura moderna, tanto por la calidad intrínseca de gran parte de su arquitectura como por su carácter unificado de múltiples experiencias. En tal sentido se le puede considerar como 'manifiesto a posteriori' de poética ya madura que anuncia con anticipación la artificiosa unificación del 'movimiento moderno' intentada, al año siguiente (1928), con la constitución de los CIAM*". *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978 (edición original 1976) pág. 304.

Mies van der Rohe fue el responsable encargado por el *Werkbund* para llevar a cabo ese experimento y asumió un protagonismo casi absoluto en todo el proceso. En primer lugar negoció con los representantes del *Werkbund* regional y las autoridades locales la selección de los técnicos, y coordinó y supervisó los proyectos. Fue quien planificó el diseño del barrio asignando las parcelas donde debían construirse los prototipos. Tuvo que gestionar ante el Ayuntamiento de Stuttgart la aprobación urbanística de la propuesta, lo que le creó problemas que le obligaron a elaborar diversas alternativas. Estos trámites administrativos y urbanísticos, así como la disponibilidad real del terreno y su preparación, se retrasó más de lo previsto, lo que impidió que la reunión del *Werkbund* se realizase el año 1926 como estaba inicialmente programada, teniendo que posponerse para el año siguiente. Fue también el autor de uno de los dos bloques de viviendas realizado en el barrio experimental. El otro fue realizado por Behrens. El resto son unidades de viviendas unifamiliares aisladas, macladas o en hilera. Por último realizó un *pabellón de cristal* para la exposición de productos fabricados por los industriales del *Werkbund*, que le serviría como ensayo para su proyecto de pabellón alemán en la Exposición de Barcelona del año 1929.

En los planteamientos de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart existen toda una serie de *objetivos explícitos*, acordes con los ideales del *Werkbund*, y otros *implícitos* que, de un modo soterrado Mies perseguía. Los objetivos explícitos hacen referencia a los temas antes aludidos: la producción en series económicas y de calidad de viviendas sociales gracias a la aportación de prototipos aptos para ser fabricados industrialmente, y, en consecuencia, la simbiosis entre el trabajo de los arquitectos y la industria de la construcción. En definitiva, se trataba de *estimular la experimentación* de nuevas técnicas constructivas tendentes a la industrialización y prefabricación de la arquitectura residencial de carácter social. Esto suponía *racionalizar los problemas de la vivienda mínima*, experimen-

tando nuevos modos de vida en espacios flexibles capaces de ser usados de modos alternativos y no convencionales, a fin de disminuir la superficie, y, en consecuencia, abaratar costes. Racionalización espacial entendida como optimización de espacios mínimos, y abaratamiento de costes de producción (a menor superficie menor coste) son dos aspectos que van indisolublemente unidos. Un abaratamiento que se podía optimizar más aún si los procesos de ejecución se mecanizaban eliminando mano de obra. Y una producción industrial que permitía un control riguroso de calidad que no era posible en la construcción artesanal tradicional. Mies van der Rohe es explícito en todo esto. En un texto de 1924 escribe:

> *"Creo que la industrialización de la construcción es el problema central de la arquitectura de nuestro tiempo. Si conseguimos llevar adelante esta industrialización las cuestiones sociales, económicas, técnicas y también artísticas se resolverán automáticamente. (...)*
>
> *Nuestra tecnología tiene que conseguir, y conseguirá, inventar un material de construcción que pueda fabricarse y manipularse industrialmente. (...) La elaboración industrial de todos los componentes sólo puede racionalizarse realmente en el proceso de fabricación, por lo que el trabajo en la obra consistirá exclusivamente en tareas de montaje y, por consiguiente, se podrá reducir a un lapso de tiempo increíblemente corto. Esto tendrá como consecuencia un considerable abaratamiento de los costes de construcción. También las nuevas aspiraciones arquitectónicas encontrarán su verdadera misión"*[42].

Realmente este texto de Mies es toda una declaración de principios sobre el racionalismo arquitectónico vinculado a los procesos de racionalidad productiva y técnica. Según Mies la *nueva arquitectura* sólo llegará como resultado de esos procesos industriales aplicados a la construcción. Procesos destinados a optimizar los costes.

42 MIES VAN DER ROHE, Ludwig, en NEUMEYER, Fritz, op. cit., págs. 376, 377.

Pero bajo esta capa *Sachlichkeit*, en la *Weissenhofsiedlung* hay toda una serie de *intenciones implícitas* que van más allá de una postura tan pragmática. En primer lugar a Mies le interesa experimentar una nueva forma de *ordenación urbana* que rompiera la estructura tradicional de la ciudad, y donde la relación entre la vivienda y la morfología se estableciese de un modo diferente, haciendo surgir una nueva unidad distinta. De hecho dice expresamente: *"pienso que las nuevas viviendas han de causar un efecto que vaya más allá de sus cuatro paredes"*. Es decir, anular la separación entre el espacio interior y el exterior, entre el ámbito de lo privado y de lo público, entre la vivienda y la ciudad. Algo que Mies plasmó de una manera transparente en su primera propuesta para el barrio de Stuttgart y en la maqueta que la acompañaba (fig. 1). En ella el arquitecto ensayaba, a la escala urbana, una composición formal de volúmenes prismáticos maclados entre sí, donde se ha

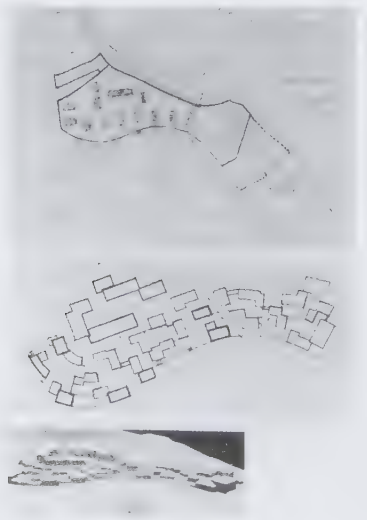

FIG. 1: Primera ordenación urbana de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, realizada por Mies van der Rohe, 1926.

perdido la separación entre lo que es cada edificio y lo que es el barrio en su conjunto. Esta solución inmediatamente nos recuerda los experimentos escultóricos de los artistas neoplásticos como Theo van Doesburg y su proyecto de monumento en hormigón armado de 1916 en Leenverden (Holanda). En segundo lugar, Mies buscaba la definición de una *unidad formal* como confluencia de los nuevos lenguajes arquitectónicos que de un modo disperso habían ido surgiendo a lo largo y ancho de Europa. En esa primera propuesta, la cristalización compacta de volúmenes hacía casi imposible cualquier veleidad *individualista* de los diferentes arquitectos que tuvieran que realizar las obras. Se trataba nada menos que de hacer surgir la *nueva arquitectura* como algo unitario a partir de las diferentes poéticas de los más conspicuos representantes de la arquitectura europea del momento, con un resultado compacto y único. Alumbrar de este modo un *nuevo lenguaje arquitectónico*, extraído a partir de las propuestas *racionalistas* del momento. Se está fraguando así el intento de *crear una nueva arquitectura internacional basada en los postulados racionalistas* de aquellos arquitectos de vanguardia que, en cierta medida, ya se habían ido decantando por esta elección formal. Me parece importante subrayar este aspecto, porque detrás de una intencionada *racionalidad arquitectónica* lo que realmente hay es un *experimento de confluencia formal de los lenguajes arquitectónicos racionalistas*.

En las siguientes propuestas de ordenación del conjunto, y en la finalmente realizada, esta compacidad formal se perdió al adaptarse soluciones más convencionales de edificios aislados en medio de parcelas independientes que permitían una mayor libertad en la formalización de cada vivienda o grupo de viviendas por parte de sus autores. Un cambio debido no sólo al fuerte rechazo que originó aquella primera propuesta de Mies, sino también a la inviabilidad de llevarla a la práctica en las condiciones legales y urbanísticas vigentes.

El fracaso de los objetivos explícitos, y las críticas a la imagen que recibe la *Weissenhofsiedlung*, ponen en evidencia los límites reales de este racionalismo internacionalista intentado bajo los auspicios del *Werkbund* y bajo la dirección de Mies. Las viviendas experimentales, lejos de convertirse en prototipos industriales, fueron realizadas mediante sistemas de fabricación artesanal y convencional, a pesar de los esfuerzos hechos en esta dirección especialmente por Gropius y, en parte por Poelzig. Realmente la mayoría eran objetos únicos e irrepetibles, aunque se presentasen bajo la capa de su estandarización o fueran el resultado de estudios encaminados a esa orientación y realizados a lo largo de los años precedentes, como la vivienda tipo Citröan de Le Corbusier. Fueron además prototipos costosos, si bien se pretendía que la construcción en serie los abaratara, algo que no llegó a ocurrir. El ensayo de soluciones técnicas novedosas o experimentales dio origen a patologías constructivas de todo tipo, creando el consiguiente malestar entre los destinatarios y usuarios, supuso la introducción de modificaciones y reformas que desvirtuaron los modelos, y tuvo como consecuencia la demolición años después de algunas de las viviendas construidas.

Este fracaso lo justificaría Mies a posteriori por la imposibilidad de una auténtica colaboración entre diseñadores y constructores. El mismo año 1927 escribe:

> *"Desde el principio se pensó en la exposición como un experimento y como tal tiene su valor independientemente de los resultados alcanzados.*
>
> *Cada uno de los arquitectos participantes ha analizado la aplicabilidad de los nuevos materiales que se encuentran en el mercado, y cada uno de ellos ha elegido aquellos que creía más adecuados. Sin embargo, la tecnología actual en el sector de la construcción estableció un límite a nuestro esfuerzo en esa dirección.*
>
> *El problema de la organización no puede resolverse sin colaboración de la industria de la construcción. En el caso de Stuttgart quedaba completamente descartado, pues no teníamos influencia*

alguna en la adjudicación de las obras. Con ello también se nos impedía poder influir en la calidad de la ejecución. Sólo éramos realmente libres en el problema espacial, es decir, en la cuestión realmente arquitectónica"[43].

La última frase de esta cita es reveladora. Finalmente, fracasadas las metas explícitas que buscaba el *Werkbund*, sólo el "*problema espacial*" (circunloquio utilizado para no mencionar el *problema de la forma*) "*que es la cuestión realmente arquitectónica*", fue lo único que atrajo el interés de los participantes. Es decir, fueron aquellos objetivos implícitos, los que alcanzaron éxito, convirtiendo este barrio experimental en el ejemplo más emblemático de aquella *arquitectura internacional* buscada, aunque reducida a imagen o repertorio formal.

Es en este sentido, en el que la selección de los arquitectos que debían formar parte de la muestra resulta elocuente, porque nos informa de lo que se entendía en ese momento por la *nueva arquitectura* que se veía reducida a la búsqueda de un lenguaje común. El tema de las *sucesivas listas de arquitectos*, que, en torno a veinte, debían presentar sus prototipos de viviendas, resulta relevante. Desde el 24 de septiembre de 1925 en que se elabora la primera propuesta provisional hasta el 12 de noviembre de 1926 en que se confecciona la lista definitiva, se suceden nueve selecciones distintas con los nombres de los arquitectos que podrían ser llamados a participar. Entre todas ellas se barajan los nombres de más de cuarenta profesionales, quedando al final dieciséis de cinco países distintos. Afinidades personales, concesiones a la ciudad que acogía la muestra, fobias, etc. hacen que *entren* y *salgan* de los listados diferentes nombres hasta decantarse por la relación final.

Las sucesivas selecciones propuestas se elaboraron el 24-9-1925 (primera lista oficial confeccionada por Stotz en

43 MIES VAN DER ROHE, Ludwig, en NEUMEYER, Fritz, op. cit., pág. 399.

representación del *Werkbund* de Würtemberg); el 26-9-1925 (primera contrapropuesta de Mies y Häring a la lista anterior); el 8-10-1925; en abril de 1926; el 20-7-1926; el 24-7-1926; el 1-10-1926; el 16-10-1926; y el 12-11-1926 que será la última y definitiva[44]. Del análisis comparado de todas las selecciones se pueden extraer algunas conclusiones sobre el tipo de arquitectura que se estaba fraguando en esa exposición. Se pueden dividir en varios grupos.

En primer lugar hay siete arquitectos que se encuentran en todos los listados y que son, por lo tanto, el núcleo central. Son: Ludwig Mies van der Rohe (n. 1886) director de la exposición, Walter Gropius (n. 1883), Le Corbusier (n. 1887), Jacobus Johannes Pieter Oud (n. 1890), Ludwig Hilberseimer (n. 1885), Richard Döcker (n. 1894) y Adolf Gustav Friedrich Schneck (n. 1883). Cinco son arquitectos alemanes, uno es suizo-francés y otro holandés. Todos pertenecen a la *Generación de los maestros* de la arquitectura moderna, lo que responde a uno de los objetivos explícitos del *Werkbund* de centrar la muestra en las propuestas de los más jóvenes, aunque finalmente no sería totalmente así. Tres de ellos estarían vinculados a la Bauhaus, bien en aquellos momentos (Gropius), o bien en fechas posteriores (Mies y Hilberseimer). Dos son arquitectos de Stuttgart (Döcker y Schneck) dejando así constancia del protagonismo de la asociación regional del *Werkbund* de Württemberg en cuya capital se iba a realizar la reunión. Si observamos la trayectoria profesional de estos arquitectos en esos momentos, comprobamos que algunos de ellos (Gropius y el propio Mies) proce-

44 Véase el ANEXO 1 elaborado a partir del libro, antes citado, de KIRSCH, K., op. cit., págs. 41-46, que realiza un análisis de las diferentes incidencias en el proceso de elaboración de la selección. El listado definitivo fue hecho público en diciembre de 1926 y el texto oficial publicado, firmado por Peter Bruckmann, como Presidente del *Deutscher Werkbund*, Mies van der Rohe, Presidente de la Comisión y Gustaf Stotz Administrador de la Sección de Württemberg del *Deutscher Werkbund*, se incluye como APÉNDICE A al citado libro de KIRSCH, K., págs. 195 y 196.

dían del *Expresionismo*[45] aunque ya lo habían abandonado dando un giro hacia un *realismo* próximo al funcionalismo y a la *Neue Sachlichkeit*. Un *funcionalismo Sachlichkeit* es también evidente en Döcker y Schneck. La trayectoria del holandés Oud era en cierta medida similar, ya que se había decantado hacia un racionalismo funcionalista viniendo, en este caso, de otra vanguardia, *el Neoplasticismo De Stijl*, que también había seducido pocos años antes al propio Mies. La poética de Le Corbusier, estaba vinculada al *purismo* y al *racionalismo sintético*[46].

Se podría decir que entre los arquitectos más representativos de la muestra, puesto que son los que están presentes en todas las sucesivas selecciones que se van elaborando, domina un claro *racionalismo arquitectónico* que se manifiesta en las tres corrientes principales por las que se habían ido decantando los países centroeuropeos: el *funcionalismo, la Neue Sachlichkeit y el racionalismo sintético* representado por Le Corbusier.

En segundo lugar hay un grupo de arquitectos que se encuentran en casi todas las relaciones y que finalmente no participaron en la exposición a excepción de Joseph Frank, personaje relevante del *Werkbund* austriaco (llegó a ser su presidente) que se encuentra en todas las selecciones excepto en

45 Gropius llegó a formar parte de la *Glasserne Kette* (Cadena de Cristal), el grupo expresionista formado por Bruno Taut, firmando sus escritos con el seudónimo *Mass* (medida). Mies van der Rohe publicó sus primeros escritos y proyectos de rascacielos de vidrio en la revista expresionista dirigida igualmente por Bruno Taut: *Frühlicht* (nº 4, 1922).

46 Fue Giulio Carlo Argan quien definía el racionalismo de Le Corbusier como *sintético* en contraposición al de Gropius que lo identificaba como *analítico*. Utilizar los calificativos de *sintético* o *analítico* aplicados al racionalismo en arquitectura, no deja de ser una *"metáfora"* que, en cierta medida, alude a estos mismos conceptos tal como los utiliza la filosofía de la ciencia: Russell, Carnap, Gödel, Frege, Quine, etc. Desde esta perspectiva, los *juicios analíticos* se refieren a las *verdades lógicas* mientras que los *sintéticos* hacen referencia a las *fácticas*. Para una aproximación a estos conceptos véase: RODRÍGUEZ CONSUEGRA, Francisco, "La distinción analítico-sintético" en el estudio previo a la edición de GÖDEL, Kurt, *Ensayos inéditos*, Mondadori, Barcelona, 1994, págs. 51-82.

la segunda (es decir, en la primera que elaboraron Mies y Häring). Heinrich Tessenow (n. 1876) está en todas las listas pero desaparece en la última, al parecer por decisión propia[47]. Erik Mendelsohn (n. 1887) se mantiene desde el principio en todas las selecciones excepto en la del 24-7-1926, vuelve a ser seleccionado en las dos siguientes (1-10-1926 y 16-10-1926) y desaparece en la última y definitiva. Algo similar ocurre con el arquitecto Hugo Häring (n. 1882) que se encuentra en todas excepto en la definitiva al parecer por las tensiones desencadenadas entre los diferentes responsables a lo largo del proceso de selección.

Del análisis de este segundo bloque de arquitectos se pueden también deducir algunas ideas. Resulta relevante la *autoexclusión* final de Tessenow, arquitecto clave de la modernidad alemana de la primera generación, pero radical *antivanguardista* lo que le llevaría a polemizar con Bruno Taut uno de los principales líderes de las vanguardias arquitectónicas alemanas. Quizás la alusión a las *inquietudes* que le habría producido participar está haciendo referencia, no sólo al reto personal que este proyecto le habría producido, dado el carácter riguroso y concienzudo de Tessenow, sino también a las fricciones posibles con otros participantes. Hay como una visión lúcida de este profesor, que defendía la regeneración disciplinar entendida como la paciente reconstrucción del oficio, y rechazaba los devaneos de las vanguardias como juegos de *moda*.

La exclusión final de Mendelsohn pudiera estar relacionada con su origen judío, aunque también lo era Frank que sin embargo participó. Es posible que en este segundo caso su nacionalidad extranjera jugara a su favor. Aparte de los pro-

47 Con fecha 16-9-1926 Tessenow remite una carta a Mies en la que le comunica su decisión de no participar en la muestra. Según DE MICHELIS, Marco, "...*Las motivaciones aducidas* (...por Tessenow, tales como...) *su próximo traslado a Berlín, el excesivo empeño pretendido del encargo y las 'inquietudes' que eso le habría producido, contribuyen sólo parcialmente en realidad a explicar la imprevista renuncia*". (*Heinrich Tessenow 1976-1950*, Electa, Milano, 1991, pág. 116). Véase, igualmente el libro de KIRSCH, K. antes citado.

blemas personales que se originaron a lo largo de la confección de los sucesivos listados, es probable que la exclusión de Mendelsohn, así como la de Häring (amigo personal de Mies con el que en aquellos momentos compartía estudio en Berlín y al que ayudó inicialmente en la confección de la primera selección propuesta), estuvieran también indirectamente relacionadas con el tipo de arquitectura *expresionista-orgánica* que realizaban.

De hecho, si consideramos la arquitectura de estos profesionales que son candidatos casi permanentes, y que sin embargo, no llegaron a intervenir, y la comparamos con la que realizaban los del grupo anterior, comprobamos: 1) que los arquitectos más representativos del *Expresionismo* que permanecían recalcitrantes en esta corriente sin *evolucionar* claramente hacia el racionalismo *Sachlichkeit*, es decir, Mendelsohn y Häring, quedan finalmente excluidos; 2) la modernidad defendida desde postulados ajenos e incluso opuestos a las vanguardias, como es la postura de Tessenow, también desaparece; 3) sólo llegó a participar el austriaco Frank, claramente racionalista, y además representante del *Österreichischer Werkbund*. Era usual que los miembros del *Werkbund* de diferentes países colaborasen en actuaciones conjuntas que asumían así un carácter internacional. De nuevo se confirma, en este segundo grupo, la decantación hacia un *lenguaje formal* claramente escorado hacia el *racionalismo funcionalista* en perjuicio de otros planteamientos formales.

Hay un tercer grupo de arquitectos que aparecen en casi todos de los listados y que finalmente tomaron parte en la muestra. Son: Behrens, Poelzig y Taut. Peter Behrens está en las cuatro primeras selecciones para desaparecer en las cuatro siguientes incluyéndosele de nuevo en la última. Algo similar ocurre con Hans Poelzig, que aparece en las tres primeras y en la última, pero no en las cinco restantes.

El caso de los hermanos Taut es singular. En la primera, segunda, cuarta, quinta y sexta listas aparece sólo el apellido,

por lo que se puede referir a cualquiera de los dos hermanos, Bruno o Max, aunque la candidatura de Bruno es más probable. En la tercera se menciona a Bruno pero no a Max, y sin embargo en las listas séptima y octava se menciona a Max pero no a Bruno. En consecuencia el apellido Taut figura en todos los listados, pero no se refiere siempre al mismo arquitecto. Finalmente ambos hermanos participaron.

Behrens (n. 1868) y Poelzig (n. 1869) pertenecían a la generación de pioneros del Movimiento Moderno y habían tenido un importante protagonismo en el seno del *Werkbund* desde sus inicios. Tal vez las dudas sobre su inclusión proceden de que la muestra pretendía agrupar el trabajo de los arquitectos más jóvenes. Aunque finalmente intervinieron en la muestra, estas incertidumbres sobre su participación ponen en evidencia que su modo de entender la arquitectura no encajaba del todo en la imagen que se pretendía dar en esta exposición y, de hecho, las obras que allí realizaron fueron las que más se alejan de lo que se entiende por el *estilo internacional* (fig. 2). Aunque todos ellos habían tomado parte activa en las corrientes expresionistas, y en las asociaciones profesionales a

FIG. 2: Bloque construido por Peter Behrens en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart. Estado actual en 1995 tras su restauración.

ellas vinculadas (*Ring, Arbetisrat für Kunst, Novembergruppe*)[48] con un indudable protagonismo en el caso de los hermanos Bruno y Max Taut, sin embargo, a mediados de la década de 1920, habían abandonado esa vanguardia evolucionando hacia un funcionalismo *Sachlichkeit*.

Otros tres arquitectos, esta vez pertenecientes a las generaciones más jóvenes, aparecen en la mayoría de los listados. Son: Mart Stam (n. 1899), Hans Scharoun (n. 1883) y Adolf Rading (n. 1888). Stam, que se menciona en las tres primeras y en las tres últimas relaciones pero no en las tres restantes, era un claro defensor del *funcionalismo* por lo que su inclusión parece que encaja perfectamente en el tono general que se buscaba, aunque su radicalidad puede explicar las dudas. En los tres primeros listados se le incluye como arquitecto de Zürich y, por lo tanto, como miembro del *Werkbund* Suizo por lo que su papel se puede considerar similar al de Frank antes señalado. Por el contrario, en los últimos se le menciona como procedente de La Haya (listas séptima y octava) y de Rotterdam (última lista).

Los casos de Scharoun y Rading son distintos. Scharoun aparece por primera vez en la segunda lista elaborada como contrapropuesta por Mies y Häring a la anteriormente confeccionada por Gustaf Stotz en Stuttgart. Desaparece en la sexta, séptima y octava, para reaparecer en la última. Por su parte Rading aparece a partir de la quinta hasta la última. Ambos son *expresionistas* convencidos, pero habían experimentado una cierta evolución limando los aspectos más visionarios de su lenguaje formal. Ambos son profesores del politécnico de

48 Bruno Taut había sido presidente del *Arbeitsrat für Kunst* (Consejos Obreros para el Arte) de Berlín fundado en 1918 y disuelto en 1921. Los hermanos Taut y Poelzig habían pertenecido al *Novembergruppe* (vinculado al movimiento político *espartaquista*) desde su fundación en 1918, que estuvo dirigido por Mies van der Rohe hasta su disolución, en 1926, para integrarse como miembro fundador en el *Ring* al que pertenecieron Behrens, los hermanos Taut y Poelzig, y que estaba dirigido por Hugo Häring.

Breslau que permaneció fiel a la línea expresionista a lo largo de todos estos años. En el caso de Scharoun, sus propuestas de viviendas sociales (por ejemplo las casas en el parque de Insterburg, de 1923-1924) le aproximaban a las ideas generales de la *Weissenhofsiedlung*. Con todo, en la muestra posterior de la *Siedlung* de Breslau de 1929 y, en concreto, en su magnífico bloque realizado para jóvenes solteros, un cierto *expresionismo formal* volvió a tomar protagonismo, como si se quisiera hacer una contrapropuesta a lo construido en Stuttgart. La obra de Scharoun (fig. 3) y, en menor medida, la de Rading son casi una excepción en el conjunto de esta muestra.

FIG. 3: Vivienda construida por Hans Scharoun en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart. Estado actual en 1995 tras su restauración.

El caso del belga Victor Bourgeois (n. 1897) de apenas treinta años en aquellos momentos, es excepcional porque no apareciendo en ninguno de los listados, sin embargo, finalmente participó invitado en 1927, al parecer debido a una recomendación de Henry van de Velde, cuando ya la relación

definitiva había sido cerrada, votada y publicada por el comité organizador del *Werkbund*.

Hay toda una serie de arquitectos que aparecen en algún momento pero que finalmente no tomaron parte en la exposición. Resulta interesante, en este sentido, comparar la primera propuesta (del 24 de septiembre de 1925 elaborada por Stotz) con la contrapropuesta de Mies y Häring (del 26 de septiembre de 1925). Hay arquitectos incluidos en ambas que, por diferentes motivos, no llegarían a participar. Son: Tessenow, Häring, Richard Herre (de Stuttgart), Carl Kramer (de Frankfurt), Mendelsohn, Theo van Doesburg y Henri van de Velde. De la propuesta inicial no incluyó Mies en su relación, y finalmente tampoco tomarían parte en las obras, a: Keuleber y Paul Bonatz (ambos de Stuttgart) y Adolf Loos (de Viena). Por el contrario, Mies propuso inicialmente una serie de nombres no recogidos en la lista anterior, que tampoco llegaron a colaborar: Hendrik P. Berlage, Otto Bartning, Arthur Korn, Luckhardt (sin especificar a cual de los dos hermanos, Hans o Wassili, se refiere) y Gelhorn. En sucesivas relaciones aparecieron nuevos nombres de arquitectos de la ciudad de Stuttgart que tampoco tomarían parte de la exposición: Sigmund (3ª lista), Gutschow (4ª lista), Wagner (5ª lista), Wezel (6ª lista), etcétera.

De esta relación de excluidos por diferentes motivos, se pueden apuntar también algunas conclusiones. Los intentos del *Werkbund* por incorporar a arquitectos de Stuttgart, que en algún listado llegaban a ser un tercio del total, se vieron frustrados, quedando al final sólo dos representantes de esa ciudad. Esto tal vez sea una de las causas de las feroces críticas locales que recibiría el barrio. La propuesta inicial de Mies incluyendo a otros expresionistas tampoco llegaría a buen fin. Berlage, Van de Velde o Loos son arquitectos destacados de la generación anterior que no tienen cabida en lo que pretende ser una muestra de la *nueva y joven arquitectura moderna*. El *neoplasticista* Van Doesburg sigue marginado en los círculos

alemanes como ya le había pasado pocos años antes en su intento de integrarse en la Bauhaus, y éste puede ser uno de los motivos que le llevaron a instalarse en Francia.

La selección definitiva señalando las obras que realizaron fue la siguiente:

1. Dr. Frank, Viena (dos viviendas en hilera)
2. J. J. P. Oud, arquitecto municipal de Rotterdam (cinco viviendas en hilera)
3. Mart Stam, Rotterdam (tres viviendas en hilera)
4. Le Corbusier (con Jeanneret), Ginebra (una vivienda aislada y un bloque de dos viviendas en hilera sobre *pilotis*)
5. Profesor Dr. Peter Behrens, Berlín y Viena (dos bloques de viviendas unidos en L)
6. Dr. Richard Döcker, Stuttgart (dos viviendas conectadas)
7. Walter Gropius, Director de la Bauhaus, Dessau (dos viviendas aisladas)
8. Ludwig Hilberseimer, Berlín (una vivienda aislada susceptible de repetirse en hilera)
9. Mies van der Rohe, Berlín (un bloque de viviendas)
10. Profesor Hans Poelzig, Berlín (una vivienda aislada)
11. Profesor Rading, Breslau (una vivienda aislada)
12. Profesor Scharoun, Breslau (una vivienda aislada)
13. Profesor Adolf G. Schneck, Stuttgart (dos viviendas susceptibles de unirse en hilera)
14. Bruno Taut, Berlín (una vivienda aislada)
15. Max Taut, Berlín (dos viviendas conectadas)

A los que se agregó posteriormente: Victor Bourgeois (Bélgica) (una vivienda aislada).

Ernst Wagner, seleccionado en una de las listas pero finalmente no elegido, realizó una casa junto a la *Weissenhofsiedlung* en 1927. Esta obra no fue incluida en los documentos

de la exposición aunque se encontraba en la misma situación que las realizadas por Bourgeois y Schneck que sí fueron incorporadas.

Sin pretender un análisis general de esta actuación, y centrándome en el tema que aquí me interesa, es decir cómo se va fraguando la definición de un *lenguaje arquitectónico internacional*, de todo este episodio de las diferentes listas de arquitectos invitados a participar, con sus incorporaciones y exclusiones, se pueden deducir algunas ideas generales.

Los protagonistas principales son los arquitectos de la generación de los maestros del Movimiento Moderno: Mies, Gropius, Le Corbusier, Hilberseimer, Bourgeois (n. 1897), Oud, Schneck, Döcker, Frank, Scharoun, Stam, Max Taut (n. 1884) y Rading. Esto es, por otra parte, algo que en cierta medida estaba explícito en la iniciativa del mismo *Werkbund* cuando planteó esta actuación. Pero lo destacable es que no todas las corrientes que estaban explorando los arquitectos jóvenes estuvieron presentes.

Las corrientes que se desviaban de las propuestas *racionalistas* y aquellos arquitectos más claramente representativos de esas corrientes que no habían *"evolucionado"* en el sentido *ortodoxo*, son también excluidos por unos u otros motivos. De las corrientes alemanas el gran ausente es el *expresionismo radical* y entre las corrientes internacionales no encuentran cabida ni el *constructivismo*, ni el *neoplasticismo*, ni la *Escuela de Ámsterdam*, ni el *futurismo*, etc. Así, de entre los *expresionistas* participaron Scharoun y Rading pero no Mendelsohn, ni Häring, ni los hermanos Luckhardt, ni Bartning. Rudolf Steiner ni siquiera es mencionado en ningún momento. Oud, que había abandonado el *neoplasticismo* hacía años participa, pero no lo hace Theo van Doesburg que seguía siendo el líder absoluto del grupo, ni Rietveld que había levantado en Utrecht la casa Schröeder, la obra más conspicua de ese movimiento. Del *funcionalismo* más *radical y extremista* sólo participa Stam pero no Ernest May (artífice de los grandes barrios residencia-

les de Frankfurt en esos mismos años), ni Otto Haesler (con importantes actuaciones en viviendas obreras en Celle desde principios de los años 20), ni Hannes Meyer (que desde el 1 de abril de 1927 era el director del departamento de proyectos de la Bauhaus), ni Duiker, etc. El constructivismo soviético, en directa relación con la Bauhaus, que había supuesto la gran novedad de la Exposición de Artes Decorativas de París dos años antes en 1925, y que empezaba a desarrollar sus propuestas de comunas y viviendas colectivas, tampoco tiene presencia en esta muestra a pesar de que El Lissitsky estaba bien relacionado con los grupos arquitectónicos alemanes.

Hay una especie de *reconocimiento* a los maestros de la anterior generación que se vieron representados con obras de Behrens, Poelzig y Bruno Taut (n. 1880) este último a caballo entre ambas generaciones. Son, sin embargo, arquitectos que, en cierta medida, se habían aproximado a las propuestas de los más *jóvenes*. Otros, que habían mostrado claramente su frontal rechazo de las excentricidades procedentes de las vanguardias (como Loos o Tessenow), o que se consideraba que estaban ya superados (como Berlage o Van de Velde), quedaron excluidos. Por último, otros maestros de esa primera generación tanto nacionales (como Muthesius) como extranjeros (como Perret o Hoffmann el cual ya había participado en otras exposiciones del *Werkbund* alemán como la de Colonia de 1914), ni siquiera son mencionados.

En definitiva, incluidos y excluidos nos dan una radiografía de lo que se estaba buscando, más allá de las declaraciones de intenciones explícitas que recoge Mies en sus textos antes citados. El especial cuidado en la supervisión de los diseños buscando la *"mayor unidad posible de los proyectos"*[49] da claros indicios de que el referente formal y, en última instan-

49 Carta de Mies a Döcker (de 13-11-1926) para que le transmitiera su preocupación al responsable administrativo que debía supervisar en Stuttgart los proyectos. KIRSCH, Karen, op. cit., pág. 46.

cia, *estilístico* era algo de gran importancia para Mies y los responsables de la exposición.

En la *Weissenhofsiedlung* se intenta atraer a todos aquellos enfoques del *racionalismo arquitectónico* que habían ido surgiendo en Centro Europa, a fin de ofrecer una muestra explícita de lo que se conocía como *la nueva arquitectura*. Una nueva arquitectura que debía ser, por su planteamiento racionalista y funcionalista, *universal* y *Sachlichkeit*, y, por lo tanto, *internacional*. Y, lo que es más importante, una nueva arquitectura que tenía que plasmarse en un *lenguaje formal común*, y, por consiguiente, *universal*, a partir de unas bases formales compartidas por todos. En relación con este aspecto, Tim Benton escribe:

> *"La exposición Weissenhof Siedlung de Stuttgart de 1927 se considera generalmente como la primera expresión del Estilo Internacional, en la que se pueden apreciar todas las características a las que se refieren Hitchcock y Johnson en su libro. Los arquitectos procedentes de cinco países que presentaron casas en esta exposición representaban una muestra unificada y asombrosamente coherente del estilo de la nueva arquitectura"*[50].

Si el fracaso de los objetivos explícitamente buscados es evidente, el objetivo implícito y no claramente manifestado de encontrar un *lenguaje formal común e internacional*, va a ser el blanco de las críticas a la exposición. Hermann Muthesius diría abiertamente que es la *forma* y no la función o la técnica, el elemento más claramente reconocible de la exposición y, por extensión, de la *nueva arquitectura*. Escribe:

> *"¿El progreso de nuestro tiempo demanda una nueva forma arquitectónica?... Aparte de los dos objetivos perseguidos por la exposición (la lucha contra todo 'barbarismo' en la construcción, y la 'propaganda para la mejora de las condiciones de vida') hay referencias aquí y allá sobre algo llamado la Nueva Forma venidera. Y, de hecho, el núcleo de todo este movimiento está aquí. (...) La*

50 BENTON, Tim, *El estilo internacional, 1*, Adir, Madrid, 1981, pág. 17.

> *Nueva Forma es tan importante para ellos que cualquier otra consideración es enterrada. Esta nueva forma es tan poderosa e influyente para estos proponentes que los otros temas dominantes –especialmente el de la racionalización que es el más importante de ellos– son postergados, a menudo eliminados. (...) Todas estas cosas* (... se refiere al techo plano, los muros lisos, etc...) *no tienen absolutamente nada que ver con la racionalización, o con la economía, o con las necesidades constructivas. Son puramente resultados formales. El ideal es construir masas cúbicas. Los cubos individuales están maclados y combinados dentro de un conjunto más o menos bien construido...*" concluyendo que "*es, pues, la forma (...) la exigencia más importante reconocible en las construcciones de la muestra y en la así llamada nueva arquitectura. Y esto no debe sorprendernos aunque sólo fuera porque las corrientes artísticas son siempre de naturaleza formal*"[51].

Y ese mismo año, en otro texto que fue uno de los últimos que publicó poco antes de morir, refiriéndose a la nueva arquitectura como un problema *puramente formal y estilístico*, escribe:

> "*Conforme, la sensibilidad contemporánea que tiende hacia lo liso, limpio, las formas desornamentadas, ha podido servirse mejor de esos elementos, que los cálidos estilos del pasado. Pero ¿por qué todos esos argumentos sobre la rectitud constructiva, la función y la economía?, ¿por qué, en concreto, la defensa del techo plano, lo que es considerado como un rasgo esencial de la nueva arquitectura, se basa en un ahorro de costes? La esencia del estilo constructivo cúbico no tiene nada que ver con cuestiones prácticas*"[52].

Con argumentos similares los *funcionalistas radicales* acusaron a la *Weissenhofsiedlung* de desviar los auténticos requisi-

51 MUTHESIUS, Hermann, "Die letzten Worte eines Meisters" en la revista BERLINER TAGEBLATT, 1927, nº 512. Citado por KIRSCH, Karen, op. cit., pág. 199. Véase también BORSANO, Gabriella, *Muthesius*, Electa, Milano, 1981.

52 MUTHESIUS, Hermann, "Kunst und Modeströmungen" en la revista WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST, 1927, XI, págs. 496 y sig. Citado por KIRSCH, Karen, op. cit., pág. 200.

tos de la vivienda social, la necesidad de su construcción desde presupuestos de racionalidad productiva y el abaratamiento de costes, sacrificándolos en aras de fines puramente formalistas[53]. Un formalismo teñido de efectos escultóricos, injustificados, *"burgueses"*. Mies, en los textos del catálogo de la exposición se defiende de estas acusaciones que, por lo que acabamos de comentar, eran evidentes para todos los que la visitaban. Escribe:

> *"El problema de la racionalización y de la normalización sólo es una parte del problema. La racionalización y la normalización sólo son medios, nunca pueden ser el objetivo. El problema de la nueva vivienda es fundamentalmente un problema espiritual y la lucha por la nueva vivienda sólo es una escaramuza más de la gran lucha por las nuevas formas de vida"*[54].

Y en otro texto explicativo retoma esa misma idea saliendo al paso de aquellas críticas desde el *funcionalismo radical*. Escribe:

> *"El grito de guerra 'racionalización y normalización' y también la llamada a rentabilizar la construcción de viviendas sólo abordan una parte del problema, que a pesar de ser muy importante, sólo pueden adquirir un significado importante si se mantiene en la proporción adecuada. Junto a ella, o mejor, por encima de ella se encuentra la cuestión espacial, que sólo se puede resolver con fuerzas creativas, pero no a través de medios matemáticos o medidas organizativas"*[55].

53 BENTON, Tim, escribe: *"Para algunos funcionalistas rigurosos, como Hans Schmidt (...) la exposición carecía precisamente de la lógica y el realismo que pregonaba. Además, en opinión de éste último, no era suficientemente funcional"*, op. cit., pág. 22. Sobre las ideas de este arquitecto suizo véase: SCHMIDT, Hans, *Contributi all'Architettura 1924-1964* (introducción de Aldo Rossi), Franco Angeli Editore, Milano, 1974 (edición original a cargo de Bruno Flierl, Berlín, 1965).

54 MIES VAN DER ROHE, Ludwig, en NEUMEYER, Fritz, op. cit., pág. 395.

55 Ibídem, págs. 398-399.

Paralelamente a esta crítica, los *tradicionalistas*, con Paul Bonatz a la cabeza, probablemente el arquitecto de más prestigio de Stuttgart en aquellos momentos, autor, junto con Scholer, de su monumental estación (1911), arremetieron también virulentamente contra la exposición. Es difícil saber hasta qué punto sus diatribas no estaban dictadas por el hecho de haber sido rechazada su participación, a pesar de que su nombre figuraba en el primero y en el cuarto listados. Este arquitecto, que había redactado un esquema de una posible organización urbana del conjunto[56] con viviendas de aspecto tradicional alemán con cubiertas a dos aguas de una importante pendiente, refiriéndose a la primera ordenación de Mies de configuración neoplástica, a base de volúmenes prismáticos maclados entre sí, a la que calificaba de *artesanal* y *dilettante*, la describe como:

> *"Un montón de cubos lisos, dispuestos en múltiples terrazas horizontales que ascienden de un modo estrecho e incómodo por la pendiente. El conjunto tiene más parecido con un barrio de Jerusalén que con un grupo de viviendas en Stuttgart"*[57].

56 Imagen recogida por KIRSCH, Karen, op. cit., pág. 37 y que se conserva en los archivos de MIES VAN DER ROHE en el MOMA (New York) recogida, a su vez, por SCHULZE, Franz, *The Mies van der Rohe archive* (20 volúmenes), MOMA, New York, 1989.

57 BONATZ, Paul, "Schwäbischer Merku", 5 de mayo de 1926. Citado por KIRSCH, Karen, op. cit., pág. 199. Una vez construido el conjunto, el propio BONATZ rectificará esta opinión negativa. Escribe: *"Los cubos articulados crean una superposición pintoresca y los colores luminosos crean una agradable impresión general. En las formas cúbicas unidas de esta manera es literalmente imposible crear una impresión general fea; cada cosa se combina dentro de una cierta unidad. Si uno se imagina todo Stuttgart transformado de la noche a la mañana de esta forma, en vez de deformes y feos tejados, en vez de puntuales adornos de insípidos ladrillos, sólo cubos articulados de limpios colores, esto sería un fantástico y hermoso paisaje urbano"* (manuscrito: "Ein Nachwort zur Werkbundsiedlung am Weissenhof" verano 1927). Citado por KIRSCH, Karen, op. cit., pág. 199.

A diferencia de los ataques procedentes del campo *funcionalista*, estos otros están más directamente relacionados con los aspectos que ahora nos interesan.

En primer lugar se identifica la *nueva arquitectura* con *un montón de cubos lisos dispuestos en terrazas horizontales*, es decir, con un repertorio formal donde los rasgos más destacables son su abstracción formal y cúbica, desornamentada, geométrica, y la cubierta horizontal plana. Dos elementos que Mies había tenido especial cuidado para que se utilizasen en todos los proyectos, junto con el predominio del color blanco, a fin de conseguir unidad visual en el resultado final.

El segundo aspecto de la crítica apunta al carácter *extranjero y del sur* (un *barrio de Jerusalén*) indigno de estar situado en una ciudad alemana. Hay en esta crítica un evidente tono xenófobo e incluso racista, de terribles consecuencias en la Alemania de aquellos momentos, que se traslada desde la confrontación política al campo de la arquitectura. Frente a esa arquitectura *internacional y extranjera*, se postula implícitamente una *arquitectura nacional alemana*. La construcción de un auténtico barrio de *viviendas alemanas*, con sus cubiertas de pronunciada inclinación, sus entramados de madera vistos en fachadas, sus contraventanas de madera, y otros rasgos casticistas, como desagravio a la ciudad de Stuttgart por la *ofensa* que había supuesto la *Weissenhofsiedlung*, se llevó a cabo pocos años después en plena efervescencia nazi, en unos terrenos próximos, al construir, en 1933 la *Kochenhofsiedlung* obra de Paul Schmitthenner y Heinrich Wetzel (fig. 4). Este último, arquitecto de esta ciudad, también se había visto rechazado como participante en la *Weissenhofsiedlung* para lo que estuvo propuesto por el ayuntamiento en la sexta lista.

La identificación de la *nueva arquitectura* que la *Weissenhofsiedlung* proclamaba, con el *estilo internacional y extranjero*, alcanzó su punto culminante durante el nazismo. En 1941 se publicó un fotomontaje (fig. 5) donde se ve una imagen general del barrio poblado con camellos y personas con aspecto

FIG. 4: *Kochenhofsiedlung* de Stuttgart, 1933 (arqs. Paul Schmitthenner, Heinrich Weztel). Estado actual en 1995.

FIG. 5: Postal nazi presentando la *Weissenhofsiedlung* como un barrio árabe.

norteafricano vestidas con chilabas, aludiendo directamente a ese carácter extranjero y del sur. El texto del pie de foto dice:

> *"En el año 1927, dentro de la continua evolución del Werkbund fue abierta la Weissenhofsiedlung en Stuttgart, y la victoria de la nueva arquitectura fue proclamada al atónito mundo (véase "Shwäbisches Heimatbuch", 1928). En la tarde de la recepción, antes de la apertura de la exhibición, que estaba expresamente dirigida contra el estilo nacional de construcción defendido por el movimiento Heimatschutz* (defensor de la patria), *el entonces administrador del Württemberg Werkbund bromeó sobre la edificación tradicional Heimatschutz. Pero la gloria de los vencedores no fue muy lejos. Todo fue muy rápido. '¡Ah! ¡cómo se marchitan la belleza y la figura! Ayer cabalgaba erguido, ahora, herido y sentenciado muere'. Ahora son las producciones de la Weissenhofsiedlung las que dan risa.*
>
> *¡El que ríe el último, ríe más!"*[58].

Si, por un lado se identifica la arquitectura moderna como extranjera y del sur, del mismo bando nazi procedió una crítica, esta vez como arquitectura comunista y soviética, al bloque de viviendas levantado por Mies en la *Weissenhofsiedlung*[59].

Es ésta una reacción contra la arquitectura moderna que nos conduce fuera del interés de este escrito. Este tipo de ataques son los que han conducido a identificar la arquitectura *nacional* con la oposición a toda la arquitectura moderna desviando el debate *nacional frente a internacional* dentro de la arquitectura moderna, hacia el enfrentamiento *moderno contra nacional.*

58 Citado por KIRSCH, Karen, op. cit., pág. 200.

59 NEUMEYER, Fritz, op. cit., pág. 328, nota 67, escribe al respecto: *"La infamia espiritual de la que partían los ataques a lo moderno queda clara en el pie de foto de una imagen del bloque de viviendas de Mies en la Weissenhofsiedlung, impreso en:* Deutschen Bauhutte, Zeitschrift der deutschen Architektenschaft, 36, 1932, nº 9, p. 110: *'Bloque de viviendas de Mies van der Rohe (Dessau). Tipo de viviendas colectivas del cuartel construido para funcionarios rusos de los soviets".*

En resumen: la confluencia de las distintas corrientes *'racionalistas'* de la arquitectura moderna de vanguardia en Stuttgart, pone en conexión toda una serie de poéticas y rasgos formales que comparten unas bases comunes, y que son el *germen* de lo que se conoció como *la arquitectura moderna internacional* que asumió el raro "privilegio" de ser vista como *extranjera* en todas partes. Y este carácter de *extranjero*, cuando no de *enemigo*, va a dar origen a una reacción a favor de la *arquitectura nacional* que con frecuencia enmascara una actitud *antimoderna*. Pero sería erróneo confundir ambas posturas: nacional y antimoderna.

Esos rasgos formales comunes que identifican la *"nueva arquitectura"* como se la llamaba en los círculos alemanes, se van a convertir en *"tics"* estilísticos a medida que sean utilizados de un modo más general, hasta definir el *estilo internacional*. Y es precisamente esta versión de la arquitectura moderna de vanguardia, convertida en rasgos estilísticos, la que se difundió por toda Europa y América en los años 20 y 30 del siglo XX, de un modo superficial y epidérmico. En definitiva, se convirtió en una versión edulcorada y simplificada de los auténticos problemas y debates que habían dado origen a los movimientos de vanguardia. Las raíces de la arquitectura moderna se ven así desvirtuadas a medida que las *formas estilísticas* se divulga en lugares y países cada vez más alejados de su origen. No es raro encontrar a arquitectos latinoamericanos haciendo, en los años 30, a la vez y de un modo simultáneo, edificios de estilos *historicistas o eclécticos* y edificios de *estilo moderno internacional*. Una *convivencia* de lenguajes que hubiera sido inconcebible en la Europa de entonces, pero que refleja el cambio sustancial que experimentaba el modo de entender la arquitectura en otros lugares[60].

60 Sobre este tema, véase por ejemplo: WAISMAN, Marina, "Aventures del Moviment Modern a les Amèriques" págs. 35-47, en MONTANER, Josep Maria, *La crisi del moviment modern (Questions d'arquitectura contemporània)*, Barcanova, Barcelona, 1991. Véase también TOCA, Antonio, "Del colonial al

Al final de los años 20, a partir de experiencias como la *Weissenhofsiedlung*, parecía posible alcanzar la utopía de una arquitectura *racional*, en consecuencia, *universal* más que *internacional*, y por ende, *objetiva*, es decir, ajustada a las necesidades funcionales, económicas, constructivas y productivas, superando los caducos e inútiles debates *estilísticos*. Pero el auténtico significado de esa experiencia alemana de 1927, que las críticas tanto desde dentro como desde fuera de la modernidad ponen en evidencia, es que lejos de estar en el ámbito de la racionalidad trasladada a la arquitectura, nos encontramos en el territorio de los lenguajes formales y, en última instancia, de *los estilos*. Y además, esa *nueva arquitectura* se identifica con un *estilo internacional* ajeno y opuesto a las arquitecturas que defienden los *estilos nacionales*.

* * *

En torno a 1930 se producen, en el ámbito de la arquitectura moderna, toda una serie de procesos centrífugos, contradictorios, opuestos, que, combinados, descubren la utopía sobre la que se asentaban las vanguardias, lo que las condujo a su liquidación.

Es el momento en que se están haciendo realidad los edificios emblemáticos de esa nueva arquitectura pregonada y publicitada en escritos y manifiestos, pero que no había tenido ocasión de plasmarse en hormigón y acero más allá de experimentos casi marginales. La *Ville Savoye* de Le Corbusier, (1929-1931), el pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona (1928-1929) y la casa Tugendhat en Breno (1928-1930) ambos de Mies van der Rohe, podrían ser los ejemplos más elocuentes. Pero en ese mismo momento se inician también los primeros ataques frontales a lo que significaba esa arquitectura, ante la clara constatación del protago-

internacional. Una modernidad peculiar, 1920-1960" en revista A&V, nº 13, 1988; BORGHINI; SALAMA; SOLSONA, 1930-1950. *Arquitectura moderna en Buenos Aires*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.

nismo que estaba empezando a adquirir. El polémico concurso para la Sociedad de Naciones de Ginebra (1927)[61] y la reacción contra el fallo del jurado que condujo a la creación de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) al año siguiente en La Sarraz[62], dan la impresión, vistos desde la distancia, de una estrategia militar donde los ejércitos enemigos pertrechan sus fuerzas para la batalla definitiva, más allá de las escaramuzas iniciales. Las sucesivas y reiteradas convocatorias para el concurso del Palacio de los Soviets de Moscú, propuesto en 1928 y convocado en 1931, y que debía concluirse en 1932 con el fin de convertirse en el monumento que coronase el éxito del Primer Plan Quinquenal del nuevo estado de la URSS, dan el tono de este enfrentamiento, donde cada convocatoria sucesiva significa el repliegue y el abandono progresivo de los supuestos de vanguardia, frente al predominio cada vez más claro y evidente de la arquitectura academicista, hasta llegar al fallo final con el increíble proyecto de Iofan[63].

Paralelamente a estos sucesos, el agotamiento de las propias vanguardias desvela su ingenuidad, su utopía y la falta de realidad de la mayoría de sus posturas maximalistas. Las soflamas de los manifiestos, que pretendían sublevar a las masas a favor de un cambio revolucionario, tanto social como artístico, quedaron como meras pompas de jabón ante unas *"masas reales"* que no sólo no entendían lo que se les proponía, sino que, lo que aún es más grave, se mantenían ajenas e indiferentes. Unas masas que, poco después, y hábilmente manipuladas por los agitadores sociales, se volvieron en contra del arte de

61 Sobre este concurso se puede consultar el número monográfico de la revista: 3ZU, "Ginebra 1927", nº 1, octubre 1993.

62 Véase la tesis doctoral de MARTÍ CIRIQUIAN, Pablo, *La construcción de la ciudad europea a través de los CIAM*, Departament d'Urbanisme, Universitat Politècnica de València, 2001.

63 Una aproximación a este concurso puede verse en AA. VV., *Naum Gabo y el concurso para el palacio de los soviets. Moscú 1931-1933*, IVAM-Berlinische Galerie, València-Berlín, 1993.

vanguardia, con posturas agresivas tanto para sus postulados como para sus autores.

Y, de un modo contradictorio con lo que acabo de comentar, la *onda expansiva de la arquitectura moderna internacional* se iba alejando de su epicentro, incorporando a sus filas nuevos países y movimientos: el GATEPAC (1931) en España, el grupo MARS en Gran Bretaña (1933), los países nórdicos a partir de la Exposición de Gotemborg (1929), la arquitectura checa y eslovaca[64], la arquitectura japonesa[65], la arquitectura latinoamericana con las ambigüedades antes comentadas, etc. En muchos casos la expansión de la arquitectura vanguardista no fue ajena al éxodo de arquitectos que desde la Europa central se produjo hacia América tanto del norte como del sur, la URSS, Japón, Palestina, Turquía y otros lugares, como consecuencia de la situación política y las persecuciones por motivos raciales o ideológicos. Esta expansión de la arquitectura de vanguardia con frecuencia supone, sobre todo, la copia más o menos superficial de los *tics* formales y estilísticos con los que se la identificaba, antes que un auténtico compromiso y comprensión profunda de lo que la vanguardia pretendía. Una copia que se imita como *fenómeno de moda*.

En definitiva, aquella *nueva arquitectura* que buscaban los protagonistas de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, en el momento de llevarse a la realidad se concretó en un simple repertorio formal, dejando en segundo plano otros problemas disciplinares (económicos, de racionalidad constructiva, de producción industrial, de funcionalidad y optimización de la

64 Véase por ejemplo: VÁCHA, Rostislav, "Hacia una iconografía de la arquitectura checa de vanguardia" en AA. VV., *El arte de vanguardia en Checoslovaquia, 1918-1938*, IVAM, València, 1993; LAPETA, Vladimír, "Brno 1928, Praga 1932: i quartieri-esposizione del Werkbund cecoslovacco" en la revista CASABELLA, nº 512, abril 1985.

65 Sobre la historia de la arquitectura japonesa moderna véase TAFURI, Manfredo, *Arquitectura contemporánea japonesa*, Pomaire, Barcelona, 1968 (edición original 1964).

vivienda social, etc.). Unas formas que se difundieron como *un fenómeno de moda*, como un *verdadero "estilo"* que, en su expansión *"internacional"*, se mezcló con otros rasgos también formales procedentes de otras corrientes de moda como el expresionismo *mendelsohniano*, el *Art-Decó*, el *cubismo*, etcétera.

Lo que en la mente de los protagonistas de la *Weissenhofsiedlung* era la *búsqueda de una arquitectura nueva, racional e internacional*, con todas sus consecuencias, se convirtió, durante el proceso de su realización, en la *confluencia de unas poéticas formales comunes entre los arquitectos participantes*. Una confluencia de elementos formales que al expandirse por otros lugares como un fenómeno de moda, mezclándose con formas procedentes de otros repertorios, se transformó de hecho en un verdadero *estilo: el "estilo internacional"*. Ésta sería una primera conclusión: la búsqueda de una nueva arquitectura racional, queda limitada y reducida a utilizar unos repertorios formales comunes, los cuales se interpretan como un simple *estilo moderno internacional* a la moda. Ésta es, en mi opinión, la lectura que se puede hacer de todo este proceso.

Lo que había sido la *batalla* por la nueva arquitectura, que debía reflejar un nuevo modo de vida, tal como defendía Mies en el texto antes citado, se queda en un simple debate en defensa de algunos aspectos formales que ofrezcan una imagen contundente y novedosa, *"cúbica"* como se la calificaba en esos momentos. Apenas cuatro o cinco rasgos eran suficientes para ofrecer esa imagen. Muthesius los enumera en su análisis de la *Weissenhofsiedlug*: techo plano, geometría elemental de volúmenes simples y maclados, colores claros y luminosos con predominio del blanco, muros enlucidos, eliminación de todo tipo de ornamentos, etc. Un conjunto de características que *los cinco puntos de Le Corbusier* venían a resumir de forma casi sentenciosa. Algo que nada tiene que ver ni con la economía, ni con la racionalización de la arquitectura, ni con las condiciones constructivas y productivas, sino pura y simplemente, con la elección formal, con el *estilo*.

Las críticas a las vanguardias por parte de los pioneros del movimiento moderno, vinieron, precisamente, de esta visión trivial respecto a los problemas disciplinares, y del desprecio implícito que llevaban aparejadas esas posturas respecto al oficio, que se pretendía reconstruir en las nuevas condiciones industriales. Adolf Loos lo había planteado claramente. No se trataba de hacer arquitectura *antigua* o *moderna*, sino de construir bien o mal[66] y Tatlin lo resumía con una frase lapidaria: *"ni lo antiguo ni lo nuevo. Sólo lo necesario"*[67].

Detrás de estas críticas no está el retorno a *la tradición*, ni la añoranza de una arquitectura *nacional* entendida como nostalgia de un tiempo perdido. Está el intento de mantener todo aquello que es válido porque resuelve correctamente las necesidades de cualquier tipo. No se trata de *inventar* formas porque sí, de *crear una nueva arquitectura* arrasando todo lo existente, sea o no sea útil. La pregunta de Muthesius (*¿El progreso de nuestro tiempo demanda una nueva forma arquitectónica?*) parece pertinente. Porque el problema de la arquitectura no puede quedar constreñido a la invención de un nuevo lenguaje formal. La generación de los pioneros ya había luchado contra este modo erróneo de plantearlo arremetiendo contra el *Art Nouveau*, *la Secesión*, etc. Y desde su punto de vista, esta lucha se reproducía a lo largo de los años veinte sólo que cambiando el repertorio formal *modernista* por otro puesto al día con formas *cubistas*. Pero en el fondo, la cuestión era la misma. La crítica a este *estilo internacional* que estaba surgiendo, nos recuerda la crítica a aquellos *estilos fin de siglo* de apenas veinte años antes.

* * *

66 Haciendo referencia a esto LOOS, Adolf, en uno de sus artículos escribe: *"El albañil (...) hace el tejado. ¿Qué clase de tejado? ¿Uno hermoso o uno feo? No lo sabe. El tejado"*. *Escritos II. 1910-1932*, El Croquis, Madrid, 1993, pág. 24. ("Architektur", 15-12-1910).

67 Citado por FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Lo necesario" en revista: A&V, número 29 (1991), pág. 2.

En este enfrentamiento entre las posturas de los que entendían la nueva arquitectura como estilo internacional de formas *cúbicas* frente a los que la defendían desde la racionalidad de los procesos constructivos, estructurales y productivos, hay dos episodios que resultan particularmente elocuentes.

Son las polémicas que mantuvieron, por un lado, Perret y Le Corbusier en 1923[68], y por el otro, Bruno Taut y Tessenow en torno al significado de la cubierta plana[69]. En estos casos, no se criticaba a las vanguardias por su carácter rupturista, internacional o moderno, desde posiciones tradicionalistas, sino que se las rechazaba por ser *irracionales*, formalistas y anticonstructivas. En definitiva, lo que los arquitectos de la anterior generación (en estos casos concretos Perret y Tessenow) reprochaban a los jóvenes era su búsqueda prioritaria de efectos plásticos novedosos, anteponiéndolos a cualquier otra consideración, incluso a costa de sacrificar la lógica constructiva. Y es precisamente en esa lógica constructiva y en esa racionalidad funcional donde se concretaba, en aquellos momentos, la idea de una nueva arquitectura que aludía en sus manifestaciones más radicales al rechazo de cualquier *formalismo*.

68 Véase: FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto, *Perret e Le Corbusier. Confronti*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

69 Véase: DE MICHELIS, Marco, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Milano, 1991. KLEINERÜSCHKAMP, Werner, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Catálogo de la exposición Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main, 1991. Respecto al debate en torno a la cubierta plana veáse también: GRASSI, Giorgio (a cura di), Das Neue Frankfurt (1926-1931) e l'architettura della nuova Francoforte, Dedalo Libri, Bari. 1975.

LA POLÉMICA PERRET-LE CORBUSIER

El 7 de diciembre de 1923, en el *Paris-Journal*, Auguste Perret daba su opinión sobre la exposición de la *Arquitectura Francesa Moderna* (abierta entre el 1 de noviembre y el 16 de diciembre de ese año). Como blanco de sus ataques Perret colocaba a su antiguo colaborador Le Corbusier. Escribía:

> *"Los jóvenes arquitectos cometen en nombre del volumen y de la superficie los mismos errores que venían cometiéndose en un reciente pasado en nombre de la simetría, la columnata y la arcada: dan demasiada importancia al detalle a expensas del conjunto. El volumen los hipnotiza, no piensan más que en eso y, en un deplorable esprit de système* (...espíritu sistemático...), *se empeñan en crear sus combinaciones de líneas sin preocuparse del resto; ahora bien, este resto es importante: es el abc del oficio que olvidan, construir ante todo una casa habitable. (...) Ciertos jóvenes arquitectos, innegablemente dotados de talento creativo, olvidan con frecuencia que su arte es también una ciencia (...) digo pues, y no me cansaré de repetirlo porque para mí se trata de un principio vital de la arquitectura, que una construcción no merece ser definida como bella si no está estrechamente subordinada a su uso: es una cualidad necesaria, aunque claramente, no suficiente. (...) Algunos se presentan y pasan por ser ante los ojos de los profanos como los campeones del arte estrechamente subordinado al uso, como los inventores de la fórmula que responde perfectamente a todas las necesidades de la vida moderna. Para conseguirlo, eliminan deliberadamente cualquier cosa superflua, cualquier ornamento inútil: sus maquetas, animadas únicamente por el juego de llenos y vacíos tienen un aspecto muy serio: pero en nombre de la seriedad, en nombre de la razón, yo denuncio sus dos grandes errores que son la consecuencia de su deseo de simplificación a ultranza: suprimen casi completamente dos detalles externos de primera importancia: las cornisas y las chimeneas. (...)*
>
> *Estas transgresiones de los principios de utilidad me llaman la atención constatarlos, por ejemplo, en Le Corbusier, el típico arquitecto funcionalista o que al menos se ufana de serlo. La razón profunda de los errores de toda esta escuela de productores de volúmenes de la cual él es uno de los seguidores, consiste sobre todo en su exagerado amor por el volumen, en su esprit de système: no hay*

que encerrarse en una fórmula, ésta es una enfermedad que lleva a quien la contrae a la esterilidad. La arquitectura verdaderamente viva debe saber desenvolverse en perpetuo contacto con la experiencia: es la función la que debe crear el órgano. Pero el órgano no debe sobrepasar su función. Una ventana está hecha para iluminar, para dar luz a un interior, y ésta es su razón de existir, su cualidad primaria. (...) sería absurdo, tomando la parte por el todo, considerar una ventana únicamente como un motivo ornamental. Ahora bien, esta es un poco la tendencia de Le Corbusier (...) por la excesiva extravagancia de su diseño, tortura las oberturas y las alarga exageradamente tanto en sentido vertical como horizontal. El efecto obtenido al exterior es muy original, pero temo que el efecto en el interior lo sea mucho menos... (...)

Si insisto tanto en estos aspectos prácticos de la cuestión es porque tienen una importancia primordial en la arquitectura, donde la ciencia del oficio, más que en todas las otras artes, debe sostener sólidamente el talento propiamente dicho. Las producciones arquitectónicas pueden alcanzar la Belleza, lo repito, sólo si están subordinadas rígidamente al uso al que se destinan"[70].

En este texto, lo que se criticaba a los *jóvenes arquitectos* y, en concreto, a Le Corbusier, es haber sustituido un sistema formal académico (columnas, arcadas, simetría) por otro sistema también formal, sacrificando la *racionalidad constructiva*. Y hacerlo precisamente, defendiendo esta elección de un sistema formal con argumentos de *funcionalidad*. Al actuar así lo que ocurría, de hecho, es que caían en un formalismo similar al academicismo, aunque fuese usando un sistema ornamental distinto. Acusarles de *ornamentalistas* era casi como mentar el pecado original que las propias vanguardias racionalistas habían combatido encarnizadamente.

En el escrito de Perret hay un intento de desmontar esa *falsa funcionalidad*, demostrando los problemas de uso que generaba. Para este maestro, se estaban poniendo los bueyes delante de la carreta: el *exagerado amor por los volúmenes* al

70 Citado por FANELLI, Giovanni. GARGIANI; Roberto, op. cit., pags. 147, 148, 149.

que se le subordinaban las soluciones racionales y lógicas de la construcción. Las cornisas tienen una función evidente que es proteger los muros, por lo que eliminarlas, buscando sólo un efecto plástico es antifuncional. Las chimeneas deben tener una altura suficiente para que funcione correctamente el tiro, y por lo tanto, sus dimensiones no se pueden hacer depender del efecto visual. Las ventanas sirven para iluminar, por lo que este fin tiene que ser lo que decida su dimensión, forma, diseño y colocación. Hacerlas *exageradamente verticales u horizontales* producía un efecto *muy original* pero iba en contra de su destino. La arquitectura no es un arte puramente plástico o visual, sino que está subordinada a resolver unas necesidades constructivas y funcionales, y, en consecuencia, su belleza no puede plantearse al margen de estas necesidades que deben considerarse previamente antes que cualquier requisito o efecto plástico. Es una condición necesaria, aunque no suficiente. Perret no estaba poniendo en cuestión la capacidad creativa de Le Corbusier, sino que le recriminaba que antepusiera los problemas puramente formales a las soluciones técnicas idóneas. Y además, que intentase justificar estas elecciones, *que son exclusivamente plásticas*, con argumentos de racionalidad y funcionalidad, presentándose así ante los *ojos de los profanos* como campeón del racionalismo. Escribe:

> *"Le Corbusier hace intervenir, ante todo, la cuestión plástica. Es esclavo de los trazados reguladores. (...) Lo que deploro es el hecho de no encontrar en ninguna parte de su obra una misma preocupación por los problemas prácticos"*[71].

Le Corbusier se defendió públicamente de estas acusaciones en un escrito recogido en el *Paris-Journal* del 14 de diciembre de 1923:

> *"Estoy desolado (...) al ver a Auguste Perret que monopoliza la atención de los lectores de un gran diario con cuestiones pro-*

71 Ibídem, págs. 150, 151.

fesionales y que usa, con una minuciosidad desconcertante, argumentaciones falsas y pueriles (cuya falsedad él mismo conoce bien, puesto que es uno de los mayores técnicos de la época): y todo esto con la intención de envilecer los serios esfuerzos de uno de sus amigos"[72].

Entrando pues al trapo lanzado por Perret, Le Corbusier intentaba demostrar la funcionalidad de sus soluciones de cubiertas, chimeneas y ventanas, no sólo desde el punto de vista utilitario, sino también de su producción en series industriales. Razonamientos, por lo tanto, que se centran en la *funcionalidad* y en la *técnica*. Pero sus argumentos no acababan ahí, sino que pretendía demostrar que el programa era más amplio y genérico, y no podía quedar constreñido a la racionalidad constructiva planteada por Perret. Escribe:

"Busco desde hace años la esencia más pura posible de la célula que debe alojar al hombre, la concha contemporánea en su justa medida. Esta justa medida, es todo un inmenso programa de orden económico, sociológico y financiero. Y quisiera tener bastante tiempo para demostrarles lo que puede ser hecho con esta célula en cuanto se prevé su agregación en la ciudad, en una gran ciudad"[73].

En esta justificación, hay un eco que nos recuerda las justificaciones posteriores de Mies respecto a los ataques parecidos sobre la *Weissenhofsiedlung*. La vivienda, la *célula* como núcleo elemental pensado para la conformación de la gran ciudad y por lo tanto, no limitado a resolver sus estrictos problemas funcionales y técnicos. Se apunta así a los problemas globales, más allá de la simple construcción, que deben abordarse en la nueva arquitectura, que deben estar al servicio de un modo de vida diferente. De nuevo, pues, encontramos en esta polémica los términos que se barajaron años después en relación con la experiencia de Stuttgart. Por un lado, la acu-

72 Ibídem, págs. 151-152.

73 Ibídem, pág. 153.

sación de quedar reducida a un puro juego de formas más o menos sorprendentes y originales, sacrificando la racionalidad estructural, constructiva y funcional. Por el otro, la defensa de que la nueva arquitectura apuntaba a un modo de vida distinto y que la discusión no podía quedar reducida a problemas constructivos, de producción o técnicos que son sólo el medio, pero no el fin.

La respuesta de Le Corbusier no se limitó a esta autodefensa. En una carta dirigida al propio Perret (13-12-1923), le acusaba de las limitaciones de su propia obra. En un tono educado pero duro le dice a Perret:

> *"... Usted está terminando Gaut y es con esta casa que pretende establecer las reglas definitivas de la arquitectura moderna, tanto estética como constructivamente; en realidad, se ilusiona un poco en exceso, permita que otros la pensemos de modo diferente y que, admitidas sus dotes de perfecto ingeniero, se esté un poco menos seguro de sus capacidades formales"*[74].

La alusión a su capacidad técnica y a sus limitaciones formales, supone un contraataque en toda regla desde la vanguardia a la anterior generación: la arquitectura no se reduce a una especie de *ingeniería de la construcción* puesta al servicio de la productividad. Es *"otra cosa"* que en el texto antes citado de Mies se identifica como *"el problema espacial"* pero que aquí Le Corbusier lo menciona directamente por su nombre: *la creatividad formal* que le niega a Perret. Hay un reconocimiento a la labor que habían desempeñado estos pioneros, pero para la nueva generación su misión había ya prescrito. Nada más podían ya aportar. El limitado interés de las propuestas de Poelzig y Behrens en Stuttgart apuntan en este mismo sentido. En el surgimiento del *estilo internacional* parece que las obras de los arquitectos de la generación precedente tenían poco que decir. Y su exclusión en la selección que años después harán Johnson y Hitchock venía a confirmarlo.

74 Ibídem, pág. 154.

Pero este mismo tono descubre, sin quererlo, ese sustrato profundo de los arquitectos jóvenes, como Le Corbusier en este caso, que daban *un valor prioritario y predominante* a los aspectos formales a los que se quiere hacer coincidir con la *capacidad formal*, lo que era, precisamente, de lo que les acusaba Perret. Una acusación que coloca el surgimiento del estilo internacional entre las poéticas de los arquitectos racionalistas de la generación de los maestros, pero del que quedan excluidos los pioneros para los que los problemas del lenguaje no eran los prioritarios.

LA POLÉMICA TESSENOW-BRUNO TAUT

En la construcción de los barrios de viviendas sociales de Berlín, a mediados de los años 20[75], Tessenow realizó en 1927 un conjunto de viviendas para la GEHAG (Sociedad fundada en 1924 por los Sindicatos Libres de Berlín, las cooperativas de viviendas y las compañías constructoras sociales) y la GSW (también fundada en 1924 como Sociedad Municipal de Viviendas Sociales de Berlín S.L.), siguiendo su forma personal de abordar este problema, ensayada en numerosas ocasiones, antes incluso de su participación en Hellerau, junto a Dresde, hacia 1910.

Ya en 1908 trabajaba en el sentido de racionalizar, estandarizar y mejorar las prestaciones de los muros tradicionales de entramados de madera. Resultado de estas investigaciones es lo que se conoce como el "*muro Tessenow*" en donde el entramado, estructuralmente resuelto con soluciones y escuadrías estándar, queda oculto por un doble tabique de ladrillo que lo protege garantizando el correcto aislamiento e impermeabilización de la vivienda. A estas mejoras técnicas habría que añadir

75 Para una aproximación a este episodio puede consultar: HUSE, Norbert (editor), *Cuatro siedlungen berlinesas de la República de Weimar. Brtiz, Onkel Toms Hütte, Siemensstadt, Weie Stadt*, Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung, Berlín, 1985 (edición española reducida 1992).

que abarataba sus costes como consecuencia de la normalización y las posibilidades de la producción industrial de los componentes. Un problema por lo tanto donde se amalgaman racionalización constructiva, estandarización susceptible de producción industrial, mejoras funcionales y de confort y abaratamiento de costes, todo ello puesto al servicio de la vivienda social. Por lo tanto, un planteamiento impecablemente *moderno* dentro de los objetivos generales del *Werkbund*.

Si el planteamiento es riguroso, la imagen de las viviendas de Tessenow se alejaba ostensiblemente de cualquier lenguaje de vanguardia, remitiendo a la arquitectura anónima con un claro componente tradicional. La ausencia de cualquier elemento singular, las cubiertas inclinadas, los tipos de puertas y ventanas convencionales, las pérgolas, dan a sus obras un aspecto neutro, indiferente, que se camufla con las construcciones populares y atemporales alemanas. Es, precisamente, este carácter lo que fue duramente criticado por Bruno Taut, cuya *Siedlung Onkel Toms Hütte* en Berlín se encontraba junto a la de Tessenow en la zona de *Zehlendorf*. La crítica se centró fundamentalmente en esa imagen *tradicional alemana* de las viviendas de Tessenow, alejadas de cualquier veleidad formal "*moderna*", centrada en el uso de la cubierta inclinada.

La apuesta por la cubierta plana era, en esos momentos, el emblema de la nueva arquitectura. Un elemento tomado puramente por su valor formal y plástico, extraído de las imágenes de la arquitectura industrial norteamericana, y que no se controlaba de un modo eficaz en Europa, en sus aspectos técnicos y constructivos. Aludiendo a este problema Reyner Banham escribe:

> "*... Las siluetas de las cubiertas planas, preferidas por el Estilo Internacional, se derivan en cierta medida del hecho de que los edificios industriales americanos, que los arquitectos conocían por fotografías, muestran con más frecuencia cubiertas de este tipo (...) ¿Cómo pudieron ser tan perversamente suicidas para preferir*

una forma de cubierta que, al favorecer la aparición de goteras, contradecía las normas de la utilidad, economía y racionalidad? ¿Y por qué copiaron los arquitectos modernos europeos una característica que, al parecer, era tan poco funcional? (...) La respuesta es que mientras que las cubiertas planas europeas puede que tuvieran tantas goteras como se decía, las de las industrias norteamericanas generalmente no las tenían. (...) El índice de fracaso real de las cubiertas planas en Europa es controvertido y ha sido discutido con amplitud. (...)

Muchas de ellas no eran más que imitaciones formalistas de estructuras que no habían sido estudiadas directamente. Sus diseñadores no habían visto las obras originales y no habían tenido la oportunidad de analizar y comprender cómo se debían diseñar, tratar sus detalles y construir. Y esto trae a colación un tema de una importancia histórica extraordinaria, pues va más allá de cualquier escándalo relacionado con el hecho de que un tejado tenga o no goteras: en la medida que el Estilo Internacional fue una imitación de modelos y prototipos industriales americanos, debe ser el primer movimiento arquitectónico en la historia del arte que está basado casi exclusivamente en datos fotográficos en vez de en las antiguas, y en otro tiempo inevitables, técnicas de la inspección personal y el dibujo elaborado"[76].

De nuevo pues, la prioridad de un aspecto formal es lo que decide la utilización de una solución constructiva por encima de su idoneidad funcional o técnica. La plasticidad de la forma como único argumento a favor de su uso. Un rasgo de *internacionalismo*, que asume un valor emblemático, y que iba en contra de la buena construcción racional, basada en las tradiciones y conocimientos propios de cada lugar.

Una *construcción racional* que era, precisamente, lo que Tessenow pretendía al margen y por encima de cualquier prioridad formalista. Pero en la Alemania de aquellos años, estos aspectos iban incluso mucho más allá de su significado disci-

76 BANHAM, Reyner, *La atlántida de hormigón. Edificios industriales de Estados Unidos y arquitectura moderna europea 1900-1925*, Nerea, Madrid, 1989, (edición original 1986), págs. 26-27.

plinar como elección de un campo de referencia formal, y asumían características de elección política. Se produjo así un cruce o mezcla de valores y conceptos que se confunden entre sí. Tessenow se defendió de los ataques de Bruno Taut aludiendo precisamente a esta confusión. Según Tessenow, lo que estaba ocurriendo en la búsqueda de una nueva arquitectura era que la elección de la forma de la cubierta no respondía a requisitos funcionales o constructivos sino a los significados políticos con los que se la asociaba: una cubierta fuertemente inclinada aludía a una ideología nacional-socialista, otra ligeramente inclinada era algo así como una cubierta democrática y la apuesta por la cubierta plana, típica de las vanguardias, se interpretaba como un rasgo de ideología claramente comunista.

Por lo tanto, la partida se estaba jugando en términos del *significado político de las formas arquitectónicas empleadas* y *no en el campo de la racionalidad constructiva*. No son las condiciones concretas del proyecto las que le hacían elegir al arquitecto una u otra solución según su adecuación constructiva, técnica o funcional, sino que esta elección se encontraba previamente decidida por cuestiones de expresividad formal y significado político. Sin embargo, Tessenow no quería entrar en ese juego, tan ajeno a sus intereses que estaban centrados en los problemas disciplinares. Y concluía que *el buen arquitecto sabe utilizar todas estas formas*.

El buen arquitecto aplica el tipo de cubierta apropiada al problema que debe resolver, al margen de elecciones formales previas, como el mismo Tessenow demostró en los diferentes edificios que estaba en aquellos momentos dirigiendo, en los que utilizaba en unos casos cubiertas planas y en otros inclinadas. Incluso Gropius intervino en la polémica diciendo que la elección formal del tipo de cubierta nada tenía que ver con la apuesta decidida por una *nueva arquitectura* sino que es un problema exclusivamente funcional, constructivo y económico.

Mies, que apostaba por la cubierta plana para las viviendas de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, había salido también al paso en esta misma dirección. En una conferencia pronunciada en marzo de 1927 en Dusseldorf dice:

> *"También el movimiento arquitectónico mantiene su lucha emblemática. Es la lucha por la cubierta plana. También aquí se acusa a los opositores de ser reaccionarios y a los defensores de extranjeros. Esta lucha se combate con una energía como si se tratase del aspecto más crucial de la arquitectura. Sin embargo, sólo es una lucha por exterioridades aunque participen en ella destacadas personalidades. No tiene nada que ver con la batalla por las bases de una nueva arquitectura"*[77].

Lo que todo esto demuestra es que la cubierta plana era el símbolo y *el aspecto más crucial* de la imagen de la nueva arquitectura. Al margen de sus cualidades constructivas, su uso tenía un rotundo significado: la apuesta por un *internacionalismo militante* que se interpretaba, además, como *extranjero*. Su rechazo se entendía, por lo tanto, como *rechazo reaccionario a todo lo que significa arquitectura nueva, moderna*. Los términos se presentaban como blanco o negro, sin matices. Unos contrastes que trascienden cualquier debate técnico o disciplinar.

Elegir la cubierta plana, y por extensión, todo el conjunto de elementos formales que se asocian a ella, era apostar decididamente por la *nueva arquitectura, moderna, internacional, extranjera*. Y, por el contrario, utilizar soluciones de cubiertas inclinadas y las formas tradicionales de los otros elementos constructivos (muros entramados, ventanas, puertas, porches, etc.) como hacía Tessenow, era decantarse por una

77 MIES VAN DER ROHE, Ludwig, en NEUMEYER, Fritz, op. cit., pág. 400. Y el propio MIES en un escrito posterior refiriéndose a esta polémica dice: *"La situación se caracterizaba por haber estallado un feroz combate en torno a la cubierta plana. Es lo mismo que polemizar sobre los mantecados redondos o cuadrados"*. Op. cit., pág. 401.

arquitectura *antimoderna, reaccionaria, nacional*[78]. Se consuma así la superficial asociación entre *modernidad, internacionalidad* y *formas "cúbicas"* frente a *formas tradicionales, antimodernas, nacionales*. Para nada servían los argumentos de *racionalidad constructiva* aportados por Perret y Tessenow, e incluso Gropius o Mies. Lo *moderno* sólo podía ser *internacional* y sólo se podía plasmar en formas escuetas, simples, cúbicas, con techos planos, ventanas alargadas y muros lisos desornamentados y carentes de cornisas, usurpando además la exclusividad de *lo racional*. Y lo arraigado en los sistemas constructivos experimentados, ajustado a las necesidades funcionales de cada proyecto que marcan las soluciones formales idóneas en esa situación, se consideraba *antimoderno*, cuando no directamente *reaccionario*.

78 Todo esto supuso para Tessenow una amarga experiencia. En 1930 refiriéndose a la *Siedlung* berlinesa levantada por él junto al bosque de *Zehlendorf* origen de su polémica con Bruno Taut escribía en una carta: *"El único encargo que aún me ha ocupado durante los últimos años se ha convertido durante su realización en un desafortunado episodio (...) y de allí han salido algunos edificios que han sido publicados con mi nombre, y con los que fundamentalmente no tengo nada que ver"*. Citado por DE MICHELIS, Marco, op. cit., pág. 90.

Acto segundo:
1935: III REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS: "DE LA EVOLUCIÓN ACTUAL DE LAS ARQUITECTURAS NACIONALES"

En torno a 1930, mientras Philip Johnson recorría Europa visitando los estudios de arquitectos recogiendo documentación para la exposición del MOMA de Nueva York sobre el *Estilo Internacional*, los estériles debates sobre las *formas cúbicas* extranjeras, el significado de la cubierta plana o inclinada, la eliminación de las cornisas y la racionalidad constructiva de esas soluciones plásticas, empezaban a estar desfasados. Algunos proyectos y obras estaban abriendo una frente distinto.

PRIMER EJEMPLO: AALTO Y LA EXPOSICIÓN DE TURKU (1929)

En 1929 se organizó una exposición regional en la ciudad finlandesa de Turku planificada por el arquitecto Brygmann junto con Alvar Aalto. En ella Aalto construyó dos pequeñas obras: unos pabellones prefabricados y desmontables de exposición y venta (fig. 6), y el escenario para representaciones y espectáculos al aire libre (fig. 7).

FIG. 6: 1929: Perspectiva de los pabellones de exposición y venta diseñados por Alvar Aalto para la Exposición de Turku (Finlandia).

La arquitectura de pabellones de exposición se había revelado como el *laboratorio* ideal para la experimentación de la arquitectura de vanguardia. Basta recordar las exposiciones del *Werkbund*, en concreto la de Colonia de 1914, con la fábrica-modelo Fagus (de Gropius y Meyer) y el pabellón de

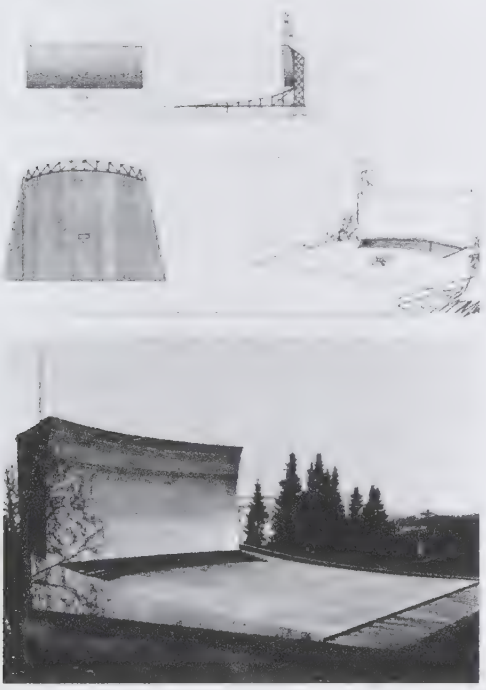

Fig. 7: 1929: Planos y fotografía del escenario para representaciones proyectado por Alvar Aalto para la Exposición de Turku (Finlandia).

vidrio (de Bruno Taut); la exposición de Artes Decorativas de París (1925) con el pabellón de la URSS (obra de Melnikov), el pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier y Jeanneret, el pabellón austríaco de Behrens, etc. No por casualidad las obras maestras de Aalto, a finales de la década de 1930, fueron los pabellones de Finlandia en la exposición de París (1937) y en la Feria de Nueva York (1939).

Si analizamos comparativamente estas dos pequeñas obras de Turku, en ambas, desde el punto de vista funcional,

el *tema* era claramente moderno: se trataba de una exposición para productos de la industria local y un lugar de espectáculos de masas. Técnicamente el problema exigía también una construcción moderna que permitiese el montaje y desmontaje rápido, lo que suponía la preparación de los componentes en taller de manera semi-industrial para su fácil montaje *in situ*, y la utilización de materiales modernos: hierro, paneles ligeros, etc. Frente al uso del vidrio que se había generalizado desde el *Cristal Palace* de Paxton (1851), Melnikov en París había demostrado que la madera era un material idóneo para este tipo de pabellones. La combinación de una construcción con madera y hierro se convirtió así en la solución perfecta para estos casos. Pero la madera era un *material tradicional*, ampliamente usado en los países nórdicos, que, en principio, no entraba dentro de las preferencias de las vanguardias.

El carácter efímero de este tipo de construcciones las hacía ideales para experimentar en ellos *formas y lenguajes novedosos* sin ningún tipo de trabas, donde las vanguardias plásticas pudieron llevar a la práctica, al menos temporalmente, sus más atrevidas propuestas. Por lo tanto, en los pabellones de exposiciones se combinaban una *funcionalidad moderna*, una *técnica constructiva moderna* en la que, sin embargo, tenía cabida el uso de materiales tradicionales, y un *lenguaje experimental de vanguardia*.

En las casetas de venta proyectadas por Aalto, los postes de anuncios triangulares, el uso de colores vivos, la incorporación en la arquitectura de rótulos y carteles, etc. son un claro ejemplo de esa experimentación plástica de vanguardia, que, en este caso, nos evoca inmediatamente las obras y las propuestas del *constructivismo soviético*. Es éste un proyecto *cuasi-constructivista* de Aalto que nos sorprende por lo alejado que se encuentra de las obras más conocidas de su autor. En aquellos momentos, el fervor *internacionalista* de Aalto, un fervor casi de neófito, le lleva a no dejar sin recorrer y agotar todas las posibilidades de experimentación que se le presentaban.

. Sin embargo, en el escenario, resuelto con estructura metálica y madera, nos encontramos unas formas curvas suaves, que por una parte remiten a la elegancia del clasicismo nórdico, cálido y sereno aunque no exento de tensión contenida, que había sido anteriormente utilizado por este arquitecto. Pero por otra parte, nos anticipa la sutileza y cualidad propia de las mejores obras posteriores de Aalto.

Dos posturas, por lo tanto, que surgen simultáneas y que demuestran la metamorfosis que está experimentando el arquitecto en esos años. Junto a un fervor *internacionalista* militante y agresivo, aflora una cualidad de formas y materiales que aluden a la tradición nórdica. Y ambas posturas, se evidencian en medio de un claro experimentalismo.

Es precisamente este experimentar con lenguajes que se alejan de las vanguardias lo que le condujo a recuperar sugerencias de sus etapas anteriores y a interesarse por repertorios formales distintos, donde la sutileza del trazo, la sinuosidad de las curvas y las formas oblongas, si bien remiten a experiencias plásticas que recuerdan a Arp o Miró, se integran en un repertorio que alude a una visión abierta hacia la naturaleza y el paisaje[79]. En definitiva, una actitud receptiva de las sugerencias del lugar. Esta misma actitud se aprecia en otros proyectos de Aalto de esos años como el depósito para el agua de Turku (proyecto presentado al concurso de 1930) (fig. 8) o el proyecto para el hospital central de Zagreb (concurso de 1931).

La funcionalidad y el uso de acuerdo con las necesidades modernas, la técnica que responde también a esta cultura pero que incorpora materiales tradicionales, y el lenguaje de formas que se alejan de los tópicos *cubistas* para abrirse a las sugerencias del entorno, sería la manera en que Aalto estaba evolu-

79 Recordemos a este respecto las tesis de WORRINGER, Wilhelm, sobre la *empatía con la naturaleza* de las formas curvas y sinuosas, frente a la *abstracción geométrica*. Véase: *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 (4ª reimpresión) (edición original alemana 1908).

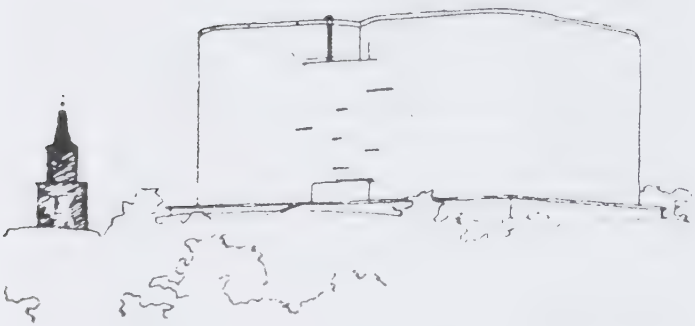

FIG. 8: 1930: Proyecto para el concurso de un depósito de agua para Turku (Alvar Aalto).

cionando desde sus posturas radicalmente *internacionalistas*. Hay como el inicio de un camino que le lleva desde la adscripción sin reservas al *estilo internacional* a una nueva manera de enfrentarse a la modernidad sensible a los materiales del lugar y las condiciones del país, sin renunciar por eso a ninguno de los logros ya conseguidos. Y es, precisamente, en el ámbito del *repertorio formal* donde este tránsito es más evidente. Las formas que responden del modo más tópico al *internacionalismo* son sustituidas por otro lenguaje mucho más rico y complejo.

SEGUNDO EJEMPLO: LE CORBUSIER Y LA CASA ERRÁZURIZ EN CHILE (1930)

En 1930, cuando aún estaban en construcción la *Ville Savoye* (1929-1931) y el Centro Suyuz en Moscú (1928-1934), tras visitar en 1929 Latinoamérica, Le Corbusier proyecta una pequeña vivienda para el señor Errázuriz en Zapallar (fig. 9) junto a la costa chilena del Pacífico.

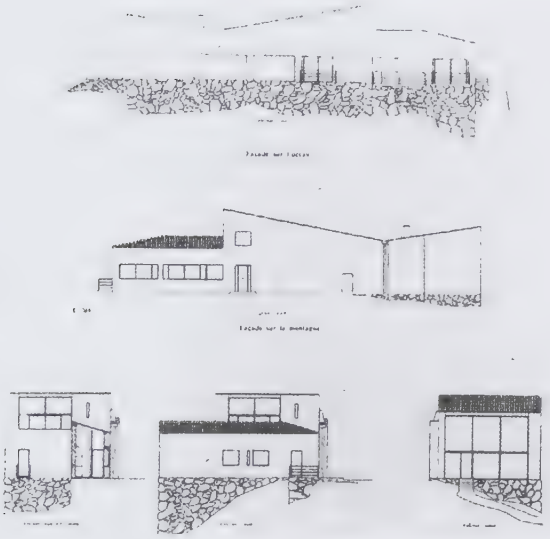

Fig. 9: 1930: Proyecto de casa Errázuriz en Zapallar (Chile) (Le Corbusier).

La planta hace referencia a la distribución *libre*: grandes huecos, pilares circulares, dobles espacios, etc. con una directa referencia al modo de proyectar de este arquitecto, que se refleja, por ejemplo, en la solución de los baños. Pero a la vez se combina con muros de carga y pavimentos de piedra. Los alzados y las secciones pretenden hacer compatibles aspectos que en aquellos momentos estaban muy alejados entre sí. Por una parte, una *técnica constructiva tradicional* de muros de mampostería, pilares, vigas y correas de madera con cubierta inclinada de teja. Los faldones de la cubierta, a una sola agua, vierten hacia el interior para conseguir en los alzados una imagen *cúbica* que es el otro aspecto que se quiere alcanzar. Grandes aperturas y ventanas alargadas horizontales se conjugan con el volumen prismático. En el interior, el

espacio de doble altura y la rampa retoman soluciones ensayadas anteriormente por el propio Le Corbusier.

El texto que acompaña este proyecto dice:

> *"CASA DEL SEÑOR ERRÁZURIZ, EN CHILE, 1930. Esta casa está construida*[80] *al borde del Océano Pacífico. Como en ese lugar no se disponía de los recursos de una mano de obra técnica suficiente, se ha compuesto con los elementos existentes en el sitio con una puesta en obra fácil: gruesos muros de bloques de piedra, estructura de cubierta de troncos de árboles, cubierta con tejas del país, por consiguiente, techo inclinado.*
>
> *La rusticidad de los materiales no es de ninguna manera un inconveniente para la manifestación de una planta clara y una estética moderna"*[81].

En este breve texto, casi epigramático, Le Corbusier alude a los elementos básicos que, desde Vitruvio, componen la teoría arquitectónica: la *firmitas*, la *utilitas* y la *venustas*, o, por nombrarlos en términos de la teoría moderna de la arquitectura: la *técnica*, la *funcionalidad* y el *lenguaje*.

En este caso, es la técnica la que no está adaptada a las condiciones de la cultura moderna. No hay recursos materiales, ni medios humanos, ni conocimientos especializados. Pero esto no es un inconveniente para poder hacer obras arquitectónicas modernas. La técnica y los materiales se adecuan al lugar: gruesos muros de mampostería, estructura de vigas de madera, cubierta inclinada de tejas. Construcción tradicional en definitiva. Es la *firmitas* la que se ajusta a las condiciones impuestas por el lugar, la que da el tono *nacional* o regional a la obra proyectada. El muro de mampostería aparecerá en aquellos momentos en otras obras suyas como el pabellón suizo de la Ciudad Universitaria de París (1930-

80 Realmente no se llegó a construir.

81 BOESIGER, Willy (editor), textos e introducción: LE CORBUSIER, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète. Volume 2. 1929-34*, Les Éditions dÀrchitecture, Zürich 1964 (undécima edición 1989), pág. 48.

1932), y las referencias a la construcción tradicional adquirieron en sus trabajos, a partir de aquellos momentos, cada vez más protagonismo: bóvedas catalanas, muros de carga de ladrillo, etc. Pero esto no es un inconveniente para que la *función* y las necesidades propias de la cultura actual puedan manifestarse en una *planta clara*, ni para que las formas, el lenguaje, la *estética* en definitiva, sea *moderna*. Los valores de la cultura contemporánea son universales (*planta clara y estética moderna*) pero el grado de desarrollo técnico es diferente en cada país, por lo que se hace imprescindible adaptarse al lugar y a la situación de cada caso de acuerdo con las posibilidades y las técnicas disponibles (*rusticidad de los materiales de acuerdo con los recursos*).

Los requisitos que configuran la arquitectura del presente se ven así intercambiados respecto a lo que Domènech i Montaner pensaba. En su caso, técnica internacional y funciones modernas se podrían matizar, en los lenguajes y las formas, con las condiciones propias del lugar o adaptadas a las tradiciones. Éstas eran las condiciones de una arquitectura contemporánea internacional, acaso matizada con variantes regionales. Le Corbusier está planteando la posibilidad de variantes *nacionales* de la arquitectura moderna desde una técnica adaptada a las posibilidades del lugar, pero sin renunciar a resolver las funciones y la estética según las necesidades y el gusto propios del hombre de hoy. Se plantea así una alternativa al internacionalismo. En esta versión, la *arquitectura moderna nacional* es aquella capaz de expresar formalmente las aspiraciones y necesidades actuales adaptándose a las posibilidades técnicas del lugar. *Utilitas y venustas* modernos con una *firmitas* en base a las circunstancias de cada sitio.

En su proyecto Le Corbusier parece no querer darse cuenta de que la *estética moderna* se ve así profundamente alterada precisamente por el aspecto *rústico* de los materiales. Sagazmente silencia estas consecuencias de su postura que son evidentes, simplemente, mirando sus dibujos y comparándo-

los con los de sus viviendas en la *Weissenhofsiedlung* de sólo tres años antes.

En definitiva, en este proyecto lo que Le Corbusier está *planteando* no es lo que en su explicación nos *dice*. El texto alude a una simple *superación de la oposición internacional* (función y lenguaje) frente a *nacional* (técnica). Pero lo que plantea va más a lá, proponiendo una auténtica *síntesis* donde el *estilo internacional*, como repertorio de formas, *se transforma profundamente* al incorporar elementos procedentes de la cultura constructiva tradicional.

Es precisamente esta síntesis, barajando los términos de manera diferente, lo que encontramos en el siguiente ejemplo.

TERCER EJEMPLO: EL GATEPAC Y LA ARQUITECTURA RURAL MEDITERRÁNEA (1931)

En España, en el primer número de la revista del GATEPAC en 1931, aparecen junto a unas fotos de viviendas rurales de San Pol de Mar (fig. 10), la fotografía del conjunto de viviendas de Oud en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart (fig. 11) aunque sin mencionar su procedencia. Los textos que acompañan las fotografías de las casas rurales dicen:

> *"En los pueblos de la costa de Levante antes de la aparición del arquitecto: igualdad de necesidades, igualdad de planta, que se traduce en repetición de elementos exteriores, no existe 'la fachada'...*
>
> *CLARIDAD: ORDEN: ARQUITECTURA*
>
> *Se ha resuelto el problema con la máxima simplicidad, teniendo en cuenta el clima y el habitante para dar la escala a los distintos elementos: puertas, ventanas, etc.*
>
> Aparece el standard. *Ausencia de toda preocupación estética: fantasía, originalidad, estilos históricos, 'cultura escolástica', individualismo...".*

Fig. 10: Fotografía de viviendas rurales en Sant Pol de Mar, publicada en el número 1 (1931), pág. 25 de la revista AC (DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA) del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea).

Fig. 11: Fotografía del grupo de viviendas construido por J. J. P. Oud en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart (1927), publicado en el número 1 (1931), pág. 25 de la revista AC (DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA) del GATEPAC.

Y junto a la foto de las viviendas de Oud se lee:

"Las mismas necesidades, las mismas características, aprovechando las ventajas de la moderna técnica constructiva"[82].

Poco después, en el número 8 (cuarto trimestre de 1932) de esa misma revista AC, se publican los proyectos de Sert y Torres Clavé de las casas para fin de semana en Garraf (1931) (figs. 12,13)[83], que responden a esta misma postura. Lo que

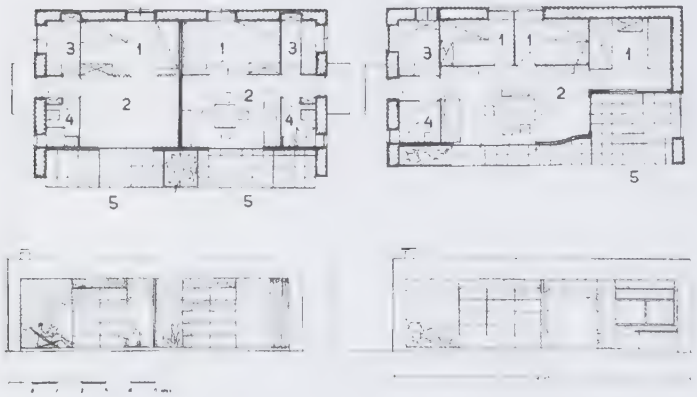

FIG. 12: 1931: Viviendas mínimas para la playa (arq. J. L. Sert). Proyecto publicado en el número 8 (1932) de la revista AC (DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA) del GATEPAC.

82 DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA. AC. Nº 1, primer trimestre de 1931, págs. 24, 25. Edición facsímil, *AC/Gatepac 1931-1937*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

83 En el número 8 de la revista AC (4º trimestre de 1932) se publicaban unos proyectos de *"viviendas mínimas para la playa"* firmados por José Luis Sert (pág. 21). Es en el número 19 de la revista (3er trimestre de 1935) donde aparecen las fotos y las plantas de las *"casas para fin de semana en Garraf"* firmadas por Torres Clavé y Sert (portada y páginas 32-42).

Fig. 13: 1931-1935: Casas para fin de semana en Garraf (arqs. J. L. Sert y J. Torres Clavé) obras publicadas en el número 19 (1935) portada y págs. 32-42 de la revista AC (DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA) de GATEPAC.

convierte en modelos para la arquitectura moderna las casas rurales tradicionales de la costa mediterránea es su respuesta racional y lógica a unas necesidades. Racionalidad y funcionalidad de la arquitectura tradicional como modelo de referencia para la arquitectura moderna. Cualquier preocupación *formal, estilística, de búsqueda de originalidad*, está simplemente descartada. La repetición serial de las viviendas como respuesta racional a las misma necesidades. Una repetición resuelta con la máxima simplicidad de los elementos formales. Una repetición que parece reclamar, del modo más natural posible, su producción en series industriales. Algo que, precisamente se encuentra en las soluciones de Oud en la *Weissenhofsiedlung* aprovechando las *ventajas de la moderna técnica constructiva.*

Sert y Torres Clavé en sus casas para fin de semana, pretenden fusionar una funcionalidad *moderna* (el descanso semanal de las clases trabajadoras urbanas propio de la cultura industrial) con una técnica mixta donde, junto a las soluciones constructivas tradicionales (muros de carga, pavimentos de cerámica, terrazas a la catalana, enjalbegado de paredes, etc.), se introducen soluciones actuales (pilares cilíndricos de hormigón, instalaciones higiénicas, grandes carpinterías, cubierta plana, etc.). Y en esa síntesis, la imagen resultante alude *a la vez* a la *arquitectura tradicional* mediterránea y al *estilo internacional*: volúmenes simples, techo plano, color blanco.

Integrar por lo tanto, la manera tradicional de resolver del modo más racional posible las necesidades, permaneciendo ajenos a cualquier problema *formalista*, y extrayendo las ventajas que aporta la industrialización, pero sin renunciar a las posibilidades que se encuentran en la cultura tradicional, es el modo de crear la arquitectura moderna, en opinión del GATEPAC. Técnica industrial y estandarización al servicio de la resolución racional de los procesos de formalización y la satisfacción de las necesidades actuales, es el camino a seguir. El abandono definitivo de cualquier preocupación *formalista "a priori"* es el paso previo. Igual que ha hecho la arquitectura tradicional mediterránea donde la repetición de las soluciones óptimas a los mismos problemas no origina ningún trauma de *expresividad artística* o *individualidad* del autor. La *ausencia de toda preocupación estética* se postula pues como el requisito imprescindible para poder encarar del modo adecuado el problema de la arquitectura moderna. La arquitectura popular y anónima se convierte así en el *modelo* del que debe aprender la arquitectura moderna. Un modelo que no supone la réplica de soluciones formales o estilísticas extraídas de los repertorios casticistas. Pero tampoco implica rechazar las evocaciones que esa arquitectura rural nos aporta. El *internacionalismo*

de la arquitectura moderna, sin renunciar a sus raíces, se tiñe así de tonos *regionalistas o nacionales*.

* * *

Lo que estos ejemplos ponen en evidencia es que el problema del *internacionalismo* en arquitectura se había desplazado desde los enfrentamientos sobre la *racionalidad* y el *repertorio formal*, característico de los años veinte, tal como lo hemos detectado en la *Weissenhofsiedlung*, a posturas más ricas y matizadas. La arquitectura tradicional podía ser un ejemplo de *racionalidad* que los arquitectos modernos estaban en condiciones de utilizar como referencia, tal como hacía el GATEPAC. Los *lenguajes formales* que se podían utilizar no tenían por qué reducirse a las sugerencias procedentes de las vanguardias *cubistas* sino que se podía enriquecer con formas procedentes de otras poéticas con resultados más sutiles y sugestivos, como había experimentado Aalto. *La técnica, los materiales y los sistemas constructivos*, no siempre debían responder a una industrialización de la construcción inexistente en muchos lugares, y el adecuarse a las posibilidades constructivas de cada país no era necesariamente un obstáculo para poder realizar obras verdaderamente modernas y funcionales, como intentaba demostrar Le Corbusier en su proyecto para Chile. Identificar la *modernidad* con una línea estrecha y ortodoxa que enlazaba de modo indisoluble *racionalidad*, *internacionalismo* y *repertorio formal* limitado a ciertos rasgos predominantes como la cubierta plana, el muro liso, los volúmenes cúbicos, el color blanco, las aberturas de ventanas alargadas y la estructura reticular, era una simplificación que no hacía justicia a lo que realmente estaba sucediendo. Esto fue, precisamente, lo que tras el colapso de las vanguardias en los años treinta, hizo evolucionar a la arquitectura sacándola del callejón sin salida en que había encallado. Evitando, además, caer en una regresión *antimoderna* o premoderna hacia historicismos o casticismos, lo que hubiera supuesto la vuelta atrás del camino ya recorrido.

* * *

Todos estos problemas se abordan en la reunión convocada por la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* que bajo el tema *"De la evolución actual de las arquitecturas nacionales"* se desarrolló entre el 7 y el 17 de septiembre de 1935 en varias ciudades centroeuropeas. La ausencia de arquitectos nazis, fascistas o soviéticos, pone en evidencia que el debate no se planteaba desde las reacciones antimodernas que estos regímenes estaban desplegando en esos años. No nos encontramos, por lo tanto, en un debate sobre la continuidad o la vuelta atrás hacia posturas casticistas o *nacionalistas*, sino dentro mismo de la modernidad, intentando superar los límites en los que habían caído las vanguardias. Es la continuidad de la modernidad y la posible superación del *internacionalismo* lo que se discute, a pesar del enrarecido clima político del momento donde las presiones exteriores a la disciplina favorecían una reacción contra todo el arte moderno.

Los miembros del congreso son conscientes de esa presión procedente del campo político y social. Albert Laprade hace alusión explícita a esta situación. En su primera intervención la menciona directamente cuando dice:

> *"Una locura colectiva hace que cada nación viva en el terror a sus vecinos. Por todas partes palabras de odio. Sería sorprendente que nuestras arquitecturas nacionales, consciente o inconscientemente, no estuviesen influidas por estas corrientes. Nosotros, pobres gentes del oficio, estamos también aplastados por la 'Política' y seríamos muy orgullosos negando las influencias, a veces desoladoras, a las que nos sometemos"*[84].

Es desde la constatación de esta situación de enrarecido clima político que está viviendo Europa, como hay que entender los términos de la discusión. Diferenciar entre lo que lla-

84 Dado que los textos íntegros de estas ponencias se recogen al final de este escrito, me remito a los mismos para su consulta evitando las notas a pie de página cuando hagan referencia a ellas.

man una *arquitectura nacionalista*, es decir, la que se pliega a los intereses y directrices concretos de la política, y una *arquitectura nacional*, que responde a valores y premisas disciplinares diferentes, es algo que varios ponentes querían dejar claro en sus intervenciones. Joseph Vago lo dice expresamente:

> *"Pero es necesario distinguir bien la política nacionalista del verdadero sentimiento nacional. (...)*
>
> *No se puede, sin embargo, negar que la política expresa, también ella, las aspiraciones humanas incluso de una forma mucho más precisa que el arte; y la palabra 'nacional' es una noción puramente política, que ha entusiasmado a los pueblos hasta el fanatismo y que, todavía hoy, no cesa de incidir sobre las almas.*
>
> *He aquí, pues, la política considerada como una fuerza motriz de la actividad espiritual de los hombres, y por consiguiente, también de la creación artística.*
>
> *Hablando de 'política' no es necesario pensar en la falsedad de ciertos políticos o en las disputas de los partidos. Estos movimientos temporales que, a veces esconden, bajo grandes palabras, intereses privados, no tienen ninguna influencia sobre la formación del arte".*

Es, por lo tanto, a partir de esta diferenciación entre las influencias que sobre la arquitectura tienen las políticas nacionalistas, que en aquellos momentos se refieren prioritariamente a posturas totalitarias, y la del *verdadero sentimiento nacional*, cómo se plantean las discusiones de la reunión. Dejando las primeras fuera del debate, de lo que se trata es de analizar cómo influye sobre la arquitectura el segundo.

El fantasma de la *influencia de la política* sobre la arquitectura, más allá de la *"falsedad de ciertos políticos o las disputas de los partidos"*, está presente. Una influencia que se manifiesta en las *arquitecturas nacionales* incluso de un modo más profundo que la de ese *nacionalismo totalitario* que se ha despachado de un plumazo desde el principio. El mismo presidente, Auguste Perret, quiere conjurarlo desde el mismo plantea-

miento del tema del congreso. En sus palabras de apertura dice:

> *"Se trata de saber si, y en qué medida, la política puede influir en la evolución de la arquitectura, evolución dictada ante todo por factores técnicos y económicos".*

Evidentemente, formulado así el tema, en boca de un *racionalista convencido*, la respuesta está implícita: *no*. La arquitectura no puede estar influida por la política, puesto que dependen de *factores técnicos y económicos*. O dicho de otra forma utilizando las matizaciones de J. Vago: ni las circunstancias concretas que dictan la *política nacionalista* ni el *sentimiento nacional* pueden influir en una actividad como es la arquitectura que viene regida por la técnica y la economía. Pero la cuestión no es tan simple. Admitiendo este punto de partida, es decir, la arquitectura como consecuencia de la evolución de la técnica, la pregunta se reformula de nuevo por el mismo Perret en estos términos :

> *"En presencia de la profunda turbulencia que se manifiesta en el dominio de la arquitectura, reflejo de la sociedad, ¿se podría determinar hasta qué punto la política puede influir en la técnica?".*

Dos aspectos aquí aludidos iluminan de un modo distinto la misma cuestión: el primero, la arquitectura como *reflejo de la sociedad*, y el segundo la influencia de la política ya no directamente sobre la arquitectura sino sobre la *técnica*. En su ponencia, Joseph Vago pone en evidencia la falacia retórica que las cuestiones así planteadas llevan implícita. Escribe:

> *"El problema deviene aún más difícil si lo queremos mirar desde el punto de vista de nuestro eminente Presidente que, para precisar la cuestión de una forma clara y bien circunscrita, la ha formulado así: '¿es que la política puede influir en la construcción?'*
>
> *La cuestión así planteada contiene ya la respuesta implícita: la política no puede influir en la construcción; y como la arquitectura no es más que construcción artísticamente ordenada, los prin-*

cipios y las reglas son hoy idénticos en todos los países civilizados. Por consiguiente, no se puede hablar de 'arquitecturas nacionales'. Sin embargo, las arquitecturas nacionales existen y han existido siempre".

La constatación evidente de que las *arquitecturas nacionales existen y han existido siempre* plantea la cuestión en un nivel diferente. Si la arquitectura fuera *sólo técnica*, la influencia del sentimiento nacional no tendría cabida en su evolución. Pero la comprobación de que siempre ha habido diferencias nacionales entre las obras levantadas en los distintos países, invalida aquel punto de partida. Es necesario indagar en qué consiste ese *sentimiento nacional* que hace que, en todas las épocas, aparezcan diferencias claras entre las obras que se levantan en lugares distintos.

El *sentimiento nacional* es algo que, estando más allá de la política, puede ser utilizado por ella para sus propios fines. La estimulación de un *sentimiento nacional* puede dar origen a una arquitectura que intenta expresarlo formalmente. Estaríamos entonces dentro de los debates desarrollados a lo largo del s. XIX que pretendían recuperar aquellas formas que mejor expresaban ese *sentimiento nacional*, y que dieron origen al surgimiento de los historicismos y casticismos. Si las políticas totalitarias apelaban al sentimiento nacional como arma arrojadiza contra la modernidad, aquellas posturas *nacionalistas* decimonónicas miraban al pasado como trampolín hacia una nueva cultura nacional[85]. No como resurrección de situaciones históricas superadas e irrepetibles, sino como estímulo para reconstituir un cuerpo social nuevo que mira al futuro. El racionalismo medievalista de un Viollet-le-Duc o un Domènech i Montaner podrían ser ejemplos elocuentes de esa postura.

85 En este sentido TOURAINE, Alain escribe: *"El nacionalismo es la movilización del pasado y de la tradición al servicio del futuro y de la modernidad. Abre la cultura o las culturas de su territorio al viento de la modernidad y la racionalización, pero construye también un ser nacional, más modernizador que moderno". Crítica de la modernidad*, Temas de Hoy, Madrid, 1993, pág. 181 (edición original 1992).

El peligro que presentaba es convertir la arquitectura moderna en algo incoherente donde los aspectos técnicos y funcionales respondían a las exigencias modernas, pero los resultados se recubrían de formas extraídas del pasado. También esta faceta del problema es puesta en evidencia y rechazada en los debates. Eugène Ratner, uno de los representantes palestinos[86] de la reunión, aclara precisamente el fracaso de este intento *historicista o casticista* de recrear un *sentimiento nacional* utilizando una arquitectura que evocase formas o lenguajes pasados aplicados sobre estructuras modernas. Escribe:

> *"Se podría incluso hablar, no tanto de arquitecturas nacionales sino de arquitecturas nacionalistas. (...)*
>
> *Si mantenemos la designación de arquitectura nacional y arquitectura nacionalista, se puede decir que es esta última la que dominó los primeros años: nada más natural en el cuadro del sionismo, tendente a una resurrección nacional. A falta de modelos nacionales en el pasado se intentó servirse de emblemas y símbolos nacionales, que se aplicaban a diestro y siniestro, en los edificios más dispares en cuanto a su concepción general. Esta tendencia nacionalista, privada de toda base arquitectónica, fracasó como todas las tentativas similares en Europa".*

Buscar un *ropaje* formal para aludir al sentimiento nacional es contraproducente, conduce a *casticismos superficiales* y camufla los verdaderos problemas arquitectónicos. Si el *vestido moderno* había sido duramente criticado en las obras de vanguardia porque dejaba en un segundo plano los principales problemas de la arquitectura (como hemos visto anteriormente en las polémicas entre Le Corbusier y Perret, o entre Tessenow y Taut) el *ropaje casticista* no tenía ni siquiera sentido plantearlo.

86 En el momento de realizarse la reunión, 1935, no existían ni el estado de Israel ni el estado Palestino. En la reunión los *representantes palestinos* son judíos emigrados a Palestina. No son por lo tanto árabes que viven en Palestina como lo entenderíamos hoy.

Vemos pues, que el contenido del congreso no se plantea sobre las relaciones entre la política y la arquitectura. Ni las políticas *nacionalistas o totalitarias* que dan origen a una arquitectura *nacionalista* puesta a su servicio de propaganda, ni la resurrección de repertorios *casticistas* evocadores, de una manera superficial, de un *sentimiento nacional*, tienen cabida en la arquitectura moderna.

El tema de la *arquitectura nacional* se plantea así a un nivel distinto y más *disciplinar*. Más allá de las arquitecturas *nacionalistas*, como deja dicho Joseph Vago, las *arquitecturas nacionales existen y han existido siempre*. La cuestión por lo tanto, es definir qué es y qué caracteriza la *arquitectura moderna nacional*.

Las respuestas que se barajan se abren en un abanico que oscila entre dos polos extremos:

Por un lado se explican las arquitecturas nacionales que están apareciendo por toda Europa, como *el negativo y lo opuesto* a la arquitectura moderna de vanguardia. Han surgido como *reacción* (desde dentro mismo de la arquitectura moderna) a todo lo que las vanguardias significan. Sólo se afirman a partir de la negación de lo que éstas plantean. El escrito de Robert Mallet-Stevens publicado en la revista (aunque no corresponde a ninguna ponencia del congreso, al que no pudo asistir) es quizás el que de manera más rotunda defiende esta tesis.

En el otro lado se constata que existe un *carácter nacional* que se manifiesta a lo largo de toda la historia de la arquitectura y que empieza a estar también presente en la arquitectura moderna más allá de la aparente imagen *internacional* con que superficialmente se la asocia. Es necesario profundizar en esos aspectos que tiñen de modo distinto, que en definitiva, tiñen con matices nacionales, las arquitecturas que surgen paralelamente en todos los países. Lo que inicialmente se planteaba como un *internacionalismo igualitario* se concreta en la práctica

de los arquitectos como algo diferenciado, no sólo por las poéticas personales, sino fundamentalmente por afinidades regionales o nacionales.

Entre estas dos posturas, se encuentran otras intermedias que enriquecen el debate entre *nacional e internacional*. Algunas de ellas nos recuerdan las polémicas antes comentadas al retomar el argumento de la racionalidad y la funcionalidad para diferenciar las obras levantadas en condiciones dispares. El verdadero planteamiento *funcional* y *moderno* es aquel que es sensible y tiene en cuenta las diferentes necesidades, funciones, condiciones de clima y entorno, etc. Estas diferencias de partida no pueden conducir a un repertorio formal igual en todas partes. Siguiendo la lógica de que las formas son consecuencia de los requisitos y necesidades, ante datos distintos, lo verdaderamente racional es responder con resultados formales también diferentes. El *internacionalismo moderno*, que respondía de un modo uniforme ante condiciones diversas, es simplificador y debe evolucionar hacia un *nacionalismo* donde estas situaciones diferentes queden patentes en los resultados.

Otro argumento recurrente aparece en distintas ponencias. Es el que ya había planteado Domènech i Montaner: la arquitectura moderna *es inevitablemente internacional* pero esto no es óbice para que puedan surgir variantes regionales o nacionales que la caractericen y la diferencien. De hecho, siempre ha ocurrido así durante toda la historia de la arquitectura. Los ejemplos del gótico, único y a la vez diferente en cada lugar, o el clasicismo, son reiteradamente utilizados.

Sobre este trasfondo, se van perfilando, pues, distintas maneras de entender la *arquitectura nacional moderna*. Se pueden establecer toda una serie de polaridades de conceptos que permiten matizar el significado que se le va asignando a lo largo de los debates. Muchos de ellos son el reflejo de la confusión entre *pueblo*, *nación*, *región*, *estado*, *país*, etc. donde muchas veces se utilizan estos términos como sinónimos entre sí, cuando en realidad aluden a ideas diferentes como hemos

visto anteriormente. La arquitectura *nacional* se diferencia de la *nacionalista* entendida como la puesta al servicio de una determinada política, tanto totalitaria y antimoderna, como casticista o historicista. Los términos *nacional* y *regional* son con frecuencia utilizados como sinónimos, pero en otros casos se contraponen, y entonces, *regional* es un modo de aludir a *internacional* como algo común a varios países. La identificación de la arquitectura moderna con el *estilo internacional* hace que la arquitectura *nacional* se entienda como la que se opone a dicho *estilo*. En un sentido genérico, el debate se plantea globalmente entre la arquitectura *moderna nacional* y la *moderna internacional*. Surgen descalificaciones radicales que consideran, a veces con el mismo significado, la arquitectura antigua, tradicional o nacional, frente a la arquitectura moderna. En otras ocasiones es la identificación de lo clásico o académico lo que se contrapone a lo moderno e internacional. La arquitectura regional, interpretada como la que corresponde a una época *histórica* ya pasada se contrapone a la arquitectura actual que se equipara a *moderna*. El mismo calificativo de *internacional* se matiza también con significados temporales, y así, se contrapone la arquitectura *internacional antigua con la internacional moderna*. Nacional y *folclórica* son calificativos próximos usados como contrarios a *internacional* y *funcional*. Lo internacional como *novedad gratuita, desarraigada, moda*, es valorado negativamente frente a lo nacional considerado como lo que tiene en cuenta *la historia, las tradiciones, las condiciones del lugar*.

De la lectura de las ponencias se podrían distinguir cuatro maneras de entender la arquitectura moderna nacional.

En primer lugar sería aquella que asume los aspectos *eternos, inefables, irreductibles* del carácter de cada pueblo o nación. En tanto que la arquitectura actual, basándose en un supuesto *internacionalismo*, niega estos elementos irreductibles del carácter nacional, es rechazable. La arquitectura moderna debería ser capaz de ser sensible a estos aspectos reflejados en

el carácter o la cultura tradicional. Y en consecuencia, si quiere ser algo que trascienda la moda pasajera, debería evolucionar en este sentido.

La segunda postura identifica la arquitectura nacional con la *imagen visible* que toma elementos de los repertorios históricos, negando los aspectos formales de las corrientes plásticas modernas. Es, pues, una arquitectura moderna que se *disfraza* de antigua. Es moderna en el sentido que no niega ni renuncia a las aportaciones de la técnica, a los requisitos y necesidades actuales, pero pretende camuflarse con elementos tradicionales o folclóricos.

La crítica racional y funcionalista al estilo internacional da origen a entender la arquitectura moderna nacional como aquella que es capaz de responder concretamente a los requisitos específicos y no genéricos del problema arquitectónico, y por lo tanto, alumbrar formas distintas en cada caso en función de esos datos diferentes. Aplicar coherentemente los postulados funcionalistas y racionalistas conduce a resolver cada problema según sus condiciones concretas y no usar de una manera genérica soluciones estándar.

Yendo más lejos en esta misma dirección se plantea incluso superar ese *racionalismo pragmático* vinculado a la *eficacia productiva*, y se postula la necesidad de que la arquitectura responda a los condicionantes debidos al entorno, la geografía, el soporte técnico y productivo, las diferencias sociales, las costumbres, las tradiciones y la historia. No sólo los problemas y posibilidades técnicas son distintos en unos lugares u otros, sino que las necesidades cambian como consecuencia de diferentes *situaciones culturales*. Es aquí donde las diferencias nacionales surgen del modo más claro y evidente. La verdadera arquitectura moderna no puede ser similar en todas partes si quiere ser racional, en un sentido más profundo, siendo sensible y respondiendo de modo diverso a problemas que de hecho no son iguales.

En realidad, esta última postura remite, en cierta medida a la primera, dando así una *vuelta de tuerca* sobre el sentido último del concepto de *nacional* aplicado a la arquitectura moderna. El *carácter nacional* irreductible y la *respuesta particularizada* a las condiciones culturales concretas en cada caso, son dos modos de interpretar el problema en cierta medida similares pero no idénticos. En el primer caso se está evocando un supuesto sustrato social inefable y eterno, que se hunde en concepciones trascendentes y, en última instancia, justifica un nacionalismo inmovilista avalado por supuestas virtudes anímicas y espirituales de los pueblos que permanecen más allá de las vicisitudes históricas. En el otro caso, nada de esto es visible, sino que son las circunstancias históricas concretas, la cultura tal como se da en un lugar y un momento determinados, sin presuponer su trascendencia, lo que exige respuestas específicas.

Analicemos cada una de estas posturas tal como aparecen a lo largo de las ponencias y debates.

* * *

El texto de Francisco Mora Berenguer y, en menor medida, las intervenciones más matizadas del portugués Pardal Monteiro, plantean la cuestión desde la defensa a ultranza de *lo tradicional* como algo inefable e irrenunciable para la arquitectura. No se oponen a lo moderno, sino en la medida que ha olvidado estos aspectos, cayendo en la falta de arraigo y en la superficialidad. *Lo nacional* imprime un carácter ineludible que no es posible olvidar sin que esto traiga consecuencias nefastas para la arquitectura. Lo nacional encuentra sus cimientos en la historia de cada pueblo, y la arquitectura moderna, si quiere trascender más allá de la moda, deberá volver sus ojos a esas raíces, deberá reconvertirse en *nacional*, sin que esto suponga olvidar los avances que la técnica actual ofrece. Un carácter nacional que se interpreta siempre en el marco de los *estilos* arquitectónicos.

En el caso de Mora[87], que acudió a la reunión en representación del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, el *casticismo* de su obra es la confirmación más evidente de sus ideas. Discípulo de Domènech i Montaner realizó inicialmente una obra *modernista* pero no supo captar la evolución ecléctica desde los historicismos que proponía su maestro. A pesar de las cualidades de algunos de sus edificios (como el Hospital de San Juan de Dios, 1907; o el Mercado de Colón, 1914, ambos en València) y su propuesta urbanística para el Ensanche de esta misma ciudad (1905-1907), en los años treinta, cuando se realizó la reunión, permanecía anclado, ya de forma irreversible, en sus ideas de treinta años antes. Escribe:

> *"Si la arquitectura debe ser la continuación del arte tradicional de un país para constituir, con el paso del tiempo, la página en piedra de su historia, no debe olvidar los caracteres particulares de cada nación, para multiplicar un tipo internacional de formas inexpresivas, las que trae la moda o la novedad del momento".*

Todo su texto está coloreado con este tono que remite a los problemas de los *estilos* tan característico del s. XIX. Lo internacional se asocia a formas inexpresivas, novedosas, rendidas al culto de la moda. Pero esa moda no puede dejar huella en la historia. Sólo la continuación del *arte tradicional de un país* puede llegar a ser la plasmación en piedra de la historia, y por lo tanto, dar cuenta de ella. La arquitectura, si no quiere ser relegada al olvido, debe hacerse eco de los *caracteres particulares de cada nación*. Unos caracteres que se interpretan como un sello o una marca atemporal e inamovible.

87 Sobre la obra de Francisco Mora Berenguer véase la tesis doctoral de MAGRO DE ORBE, Iñigo, *Francisco Mora Berenguer, arquitecto (1875-1898-1961)*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Universitat Politècnica de València, 1987. Los otros arquitectos españoles asistentes fueron: Diego de Basterra (Bilbao) y Víctor Gosálvez Gómez (València).

Las intervenciones del representante portugués son más afinadas. De un modo indirecto o genérico alude a lo inevitable del *Zeitgeist* (la expresión del espíritu de la época) en la arquitectura actual. Pero el verdadero artista recoge también, de una manera inconsciente, esas constantes culturales que lo identifican con un lugar. Escribe:

> *"Es necesario ser, ante todo, de su tiempo.*
>
> *Es lo que ha sido en todas las épocas, lo que los verdaderos artistas, los verdaderos arquitectos han hecho. ¿El resultado? Sus obras están profundamente marcadas de carácter 'local' (regional, nacional, racial...).*
>
> *Pero esta diferenciación de la arquitectura se hace en el subconsciente: fuera de la voluntad del artista creador, a veces, incluso contra su voluntad. Sigamos pues el ejemplo de nuestros grandes maestros del pasado: no hagamos arquitectura 'moderna' ni arquitectura 'nacional', hagamos sólo ARQUITECTURA, y haremos obras que serán de nuestro tiempo y de nuestro suelo".*

Obras que sean a la vez *de nuestro tiempo*, que respondan al espíritu de la época y de *nuestro suelo*, o sea, que satisfagan las condiciones del lugar.

En el texto escrito para la revista, este arquitecto aporta nuevas interpretaciones. Para él es evidente que ya hay un carácter *internacional* de la arquitectura moderna. Pero esto es más el signo de un estado inicial embrionario que no el resultado final que manifieste una meta ya conseguida. Ese internacionalismo es más bien la consecuencia de una *copia o imitación inconsciente* realizada de manera superficial, que la verdadera expresión de una auténtica arquitectura. La madurez de este internacionalismo conducirá a una verdadera *arquitectura moderna nacional*, la cual ya empieza a percibirse en las obras de los verdaderos creadores actuales. Es, precisamente, esa expresión inconsciente de valores propios, profundos, inefables y eternos, manifestación del alma de cada nación, lo que lleva a una arquitectura moderna, o mejor a la

arquitectura sin más calificativos, a ser portavoz de nuestro tiempo y nuestro suelo. El texto dice:

> *"Como en todos los grandes estilos arquitectónicos del pasado, existe una semejanza entre la mayor parte de las producciones contemporáneas, semejanza que proviene de las estructuras impuestas por los medios universales de realización. (...) Estas obras de imitación inconsciente no cuentan para nosotros, los arquitectos. ¿Cómo concepciones que, en verdad, no tienen paternidad definida, podrían tener una nacionalidad?...*
>
> *Me refiero pues, únicamente, a las creaciones más representativas del genio de los arquitectos de cada nación y esta comparación, fácil de establecer, prueba claramente el carácter nacional de la arquitectura de cada país. (...)*
>
> *Para responder a este ideal nacionalista, no tenemos necesidad de mirar hacia el pasado y menos aún de adoptar sus soluciones. (...)*
>
> *La vuelta a formas del pasado, aparentemente fácil para los que ignoran todo de la arquitectura, sería imposible aunque lo quisieran todos los arquitectos del mundo entero. Por otra parte, aunque fuese posible, esta vuelta no resolvería el problema del nacionalismo arquitectónico ya que sería (como han demostrado todas las experiencias análogas en el pasado), el comienzo de un nuevo estilo, cuyas características esenciales serían fatalmente universales. Y sin duda se reanudaría la misma lucha.*
>
> *El nuevo estilo ha nacido. Sus características principales, como en todos los estilos, son inevitablemente internacionales, pero podemos ya hoy constatar que en cada país una modalidad nacional comienza a precisarse".*

Pardal Monteiro constata la imposibilidad de volver al pasado, de recuperar formas tradicionales, históricas o casticistas. Pero todo su discurso gira en torno a los aspectos *estilísticos*. Lo *internacional* debe evolucionar hacia lo *nacional* dentro siempre del debate formal. Más aún, esa búsqueda de las formas nacionales no se puede abordar de manera consciente, sino que siempre, los verdaderos creadores, la han alcanzado de manera inconsciente. Y su conclusión de que ya empiezan

a despuntar, señala el camino a seguir. La conclusión de este ponente parece pues evidente: el estilo *internacional moderno* a medida que vaya alcanzando madurez, evolucionará hacia *estilos nacionales*.

Manteniendo el debate en este plano estilístico, se van a levantar voces que defienden precisamente la postura simétrica. Los *estilos internacionales* son los que siempre han marcado la evolución histórica de la arquitectura, y lo que ahora ocurre no es una excepción a esta regla. La defensa de la *tradición* hecha por Mora en su texto, es cuestionada por la ponencia de Jules Posener. Escribe:

> *"La tradición ¿es cierto que la arquitectura moderna la ha destruido, o estaba ya muerta desde hacía tiempo antes que el fenómeno surgiese? ¿No será esto la eclosión, el reconocimiento franco de una situación que existía desde hacía tiempo? (...)*
>
> *La tradición que busca renovar, desde hacía muchos años, había dejado de ser una tradición nacional. (...)*
>
> *Guardémonos, sin embargo, de conclusiones demasiado ligeras. Si el movimiento nacionalista en arquitectura no ha sabido reencontrar las verdaderas tradiciones nacionales, la cuestión queda, sin embargo, planteada: ¿es posible (o deseable) encontrar estas tradiciones nacionales?(...)*
>
> *No es ni fácil reencontrar, ni deseable reanudar las verdaderas tradiciones populares. En cuanto a la tradición que los nacionalistas oponen a los arquitectos de vanguardia, no puede, en absoluto, ser considerada como nacional. La antítesis: nacional-internacional se resume en esta otra: antiguo-moderno; o más bien, lo que algunos consideran como el estilo antiguo y lo que otros toman por el estilo nuevo".*

No es posible resucitar unas *tradiciones* que corresponden a modos de vida ya superados. No es deseable contraponer a un *internacionalismo* moderno otro que, bajo el manto de *lo nacional*, encubre otro internacionalismo anterior heredero de las versiones locales o tergiversadas del academicismo clasicista. Sólo atendiendo minuciosamente a los auténticos pro-

blemas, que tienen en cuenta las costumbres, el suelo, el clima, y olvidando la búsqueda voluntaria de una arquitectura *moderna* o *nacional* se podrá levantar una arquitectura que, más allá de estas discusiones bizantinas, refleje fielmente el carácter de *nuestra época.*

También en términos estilísticos, Sebille defenderá la postura simétrica a la de los *tradicionalistas*. Lo que siempre ha existido, según este ponente, es *la arquitectura de estilo internacional.* Ésa era la verdadera tradición arquitectónica en todas las épocas. Puntualiza:

> *"Respecto al carácter nacional, es más bien fuera de la arquitectura moderna como nos hemos podido hacer una opinión. La arquitectura internacional ha existido siempre como se ha dicho, por otra parte, infinidad de veces. Así hemos visto la arquitectura ojival, la arquitectura italiana y la arquitectura francesa sucederse en el tiempo. Y estas arquitecturas tomaban algunos rasgos particulares en cada país, a pesar del carácter internacional innegable del conjunto".*

Poco y de ninguna importancia, es lo que se puede decir del carácter *nacional* de la arquitectura moderna. Según Sebille, hay que recurrir al pasado para poder encontrar rasgos diferenciadores de las arquitecturas nacionales. Y en ese pasado lo que nos encontramos es que también entonces la arquitectura era internacional. Así lo ratifica también Mallet-Stevens:

> *"Los grandes estilos han reinado siempre sobre todos los pueblos de una misma civilización, pueblos que viven de una manera similar. (...)*
>
> *Cada nación, y más aún, cada comarca tenía sus características debido a los materiales o al clima pero la Arquitectura de un mismo tiempo era internacional. En nuestros días ocurre lo mismo y no hay en esto nada extraño".*

Las posturas de Sebille y Mallet-Stevens son aún más rotundas. La verdadera arquitectura a lo largo de la historia se ha plasmado siempre en lenguajes internacionales: romana, gótica, clásica... Lo que hoy vemos como *arquitecturas históricas nacionales* son sólo variantes o versiones locales de esas grandes corrientes estilísticas. Son por lo tanto, ramas periféricas que carecen de interés para la evolución de la arquitectura[88]. Y la arquitectura internacional siempre ha existido por debajo de esos matices nacionales en los que Mora y Pardal Monteiro encuentran la esencia de cada pueblo.

* * *

En un entorno distinto se plantea la *vuelta a lo nacional* entendida como al orden y a las formas que la gente entiende, o sea, la recuperación de las versiones actualizadas del clasicismo, debido al *cansancio producido por las vanguardias* como modas formales. Frente a la *arquitectura maquinista* la recuperación del artesanado. Frente a la producción despersonalizada y masiva, el gusto por lo bien hecho. Frente a la sucesión acelerada y frenética de las formas novedosas, el placer de lo conocido y familiar. Albert Laprade hace un rápido repaso por lo acontecido en los últimos años y detecta ese cansancio por lo *muy moderno* entre las producciones más recientes. Escribe:

> *"...Una tendencia hacia el equilibrio, lo noble, lo sensible, era discernible desde hace varios años en el movimiento moderno. (...)*
>
> *El entusiasmo por una civilización maquinista cayó. Como reacción contra todas las locuras de la especulación, de la ganancia, del usufructo, una especie de escepticismo se apoderó de la elite*

88 En un sentido similar, aunque refiriéndose al arte en general, PESSOA, Fernando escribe: "*Un arte adaptado a un ambiente puramente nacional en tanto que nacional sólo saldrá de las fronteras de su espacio a través de la indefinida fama de los rumores, y sólo cruzará las fronteras del tiempo en la medida en que el instinto nacional que recibió esté próximo a ese instinto humano nato que subyace a todos los tipos de naciones y culturas*", *Erostratus*, Pre-Textos, València, 1988, págs. 110-111 (texto original en inglés ¿1916?).

intelectual. Un inmenso deseo, a la vez de idealismo y de vuelta a la naturaleza, de honestidad, hizo que se viera nacer una corriente de simpatía a favor del artesano y de su trabajo manual. Se predicó lo que los obreros de antaño llamaban 'el buen trabajo'. Se vio así renacer de sus cenizas el Sentimiento y el Espíritu, el Ornamento y la Curva. Los arquitectos (dicho esto entre nosotros) un poco disgustados al ver cómo envejecía tan deprisa 'lo muy moderno' giraron a más prudencia, más buen sentido, renegaron de las herejías que Perret había criticado siempre, especialmente la supresión de las cornisas.

Una juventud, que había llegado a ser totalmente ignorante del pasado artístico, actualmente lanza algunas miradas hacia atrás".

Detrás de esta postura no hay una *vuelta a lo nacional* sino un rechazo por agotamiento de lo *moderno internacional* como consecuencia de la obsolescencia de las modas. La evolución se interpreta como un bascular entre extremos, y al extremo vanguardista, trasgresor, cúbico y maquinista le sucede el gusto por el trabajo manual, el sentimiento por las líneas curvas, la mirada nostálgica al pasado. La identificación del estilo internacional con *lo extranjero y con lo enemigo* refuerza este giro. Más que una vuelta hacia *lo nacional* lo que aquí encontramos es una mirada *hacia atrás*, donde lo nacional se identifica con el toque equilibrado, clasicista, alejado de cualquier experimentalismo formal, formando un conjunto que se interpreta como un todo. El rechazo a lo *muy moderno* visto como una simple *moda formalista* es lo que justifica, según este ponente, la vuelta a lo antiguo.

Conviene, sin embargo, diferenciar ambas posturas. La crítica a los formalismos vanguardistas de moda no justifica la vuelta al pasado. Es una vuelta inviable como reiteradamente se expone a lo largo del congreso. La crítica al *internacionalismo* entendido como un simple repertorio formal se concreta en varias posturas. En primer lugar como la adopción, de manera superficial y mimética, de soluciones formales que no encuentran ninguna justificación más allá del simple efecto

plástico. Es, pues, su carácter *formalista* lo que se critica. Egon Riss dice al respecto:

> *"El principio de utilidad se impuso. La América práctica devino modelo y argumento. Se valoró el empleo generado por nuevos materiales y modos de construcción. Quizás se ha exagerado en Alemania en este sentido, y tal vez se podrían encontrar aquí las raíces de un mal formalismo que ha sido adoptado desgraciadamente sin crítica en otras naciones".*

Así pues, el cambio como reacción ante lo moderno, primero por *cansancio* como obsolescencia que consume los fenómenos de moda; después, por la superficialidad con la que se adopta un conjunto de formas sin crítica. Y todo esto lleva a postular una arquitectura abiertamente en contra de esa vanguardia. Se considera que aquella arquitectura moderna de vanguardia es un puro formalismo que viene del *extranjero*, y en consecuencia, se defiende una propuesta *antivanguardia* y por lo tanto, interpretada como *nacional*. Una propuesta que sólo adquiere contenido a partir de esa oposición. Posener lo expresa muy claramente:

> *"El programa mismo de estos movimientos nacionales está influido por el mismo objeto de la revuelta; es ante todo, un programa de protesta: se reprocha a la arquitectura de vanguardia ser EXTRANJERA, querer asegurar, bajo el signo del internacionalismo, el dominio del extranjero –casi el enemigo– sobre el gusto nacional, de encarar este objetivo dirigiendo la máquina contra las fuerzas conservadoras del artesanado, oponiendo a las costumbres, fieles hijas de la tradición, la concepción abstracta de una vida nueva, proscribiendo el arte, la belleza, el decoro de la vida, en nombre de un racionalismo integral que no admite más que las formas salidas de una observación estricta de la utilidad y de la economía.*
>
> *Tales son los reproches, tal será el contra-programa, puedo decir, que reúne pues, bajo la bandera de la patria, tres elementos: artesanado, tradición, arte. (...)*

En esta lucha del nacionalismo, el combate aparece sobre todo no POR algo sino más bien CONTRA. Las fuerzas puestas en acción son ante todo destructivas. (...)

Su carácter extranjero ¿se aplica por su importación desde un país extranjero? ¿Hay en el mundo entero, un pueblo que fuera susceptible de aceptar sus formas como la expresión de su carácter particular?

Este aire extranjero ¿no se debe ante todo al hecho de que es nueva? ¿Cuál es, pues, el carácter de esta novedad? ¿Es verdaderamente la expresión de un maquinismo, de una arquitectura utilitaria? ¿O es simplemente el signo de una arquitectura desarraigada, flotante entre el antiguo suelo de las tradiciones que ha abandonado y la tierra nueva de una arquitectura industrial que está aún lejos de haber alcanzado?".

En este contexto se identifica una interpretación deformada, superficial o falsa de la idea de vanguardia, donde la novedad se confunde con *lo extranjero*, y como respuesta a ella se opone la defensa de la racionalidad, la defensa del artesanado, de la patria, de las tradiciones y del arte. El rechazo de Posener a todas estas confusiones que se encuentran detrás de muchos defensores de *lo nacional* es rotundo. No es la antítesis entre nacional e internacional lo que está en juego, sino simplemente la alternativa de los estilos antiguos a los modernos. O para ser más exactos, utilizando las palabras del mismo ponente: *lo que algunos consideran como estilo antiguo y lo que otros toman como estilo moderno*. Una antítesis que se decanta hacia lo *antiguo nacional* como respuesta a lo *moderno pasado de moda*. El resultado de esta *vuelta atrás* es el surgimiento de una *falsa arquitectura nacional* que esconde, bajo formas triviales, planteamientos inevitablemente modernos. Los defensores de esta postura, como aclara Mallet-Stevens:

"Desean una arquitectura tan moderna como la de sus vecinos: materiales, confort, distribución, una arquitectura idéntica, pero 'adornada' de modo diferente".

Pero esta *vuelta atrás* no es un simple debate interno o ideológico (*lo nacional frente a lo extranjero*) sino que es materialmente imposible, si no se quiere abandonar la cultura arquitectónica moderna. Por esta vía el tema de la *técnica* se reintroduce así de nuevo en la discusión. La *cultura técnica moderna* es incompatible con el uso de *formas históricas*, con los diferentes adornos o *uniformes* que menciona Mallet-Stevens. Al explicar la experiencia de su país, Ratner comenta que las tentativas de hacer una arquitectura casticista o folclórica:

> "...*Fracasaron, ante todo, por la incompatibilidad de las formas y ornamentaciones históricas con los sistemas de construcción modernos, la utilización de mano de obra y, sobre todo, con las posibilidades económicas, pero también con consideraciones de otro orden*".

El origen de las formas está en las necesidades y las técnicas constructivas empleadas, y si éstas son *internacionales* no es posible disimularlas con elementos añadidos que aludan a unas imágenes tradicionales.

En resumen: el problema de las *arquitecturas nacionales* no puede reducirse a los rasgos formales de origen histórico, tradicional o a componentes estilísticos, los cuales además de evocar y referirse a situaciones sociales que ya no corresponden al mundo actual son incompatibles con las técnicas constructivas que ahora se utilizan. Tampoco puede plantearse a partir de una *reacción antivanguardista*, como negación de sus postulados y propuestas. Y sin embargo, *las arquitecturas nacionales existen y han existido siempre*. La cuestión se sitúa, por lo tanto, en un ámbito diferente.

* * *

Descartada la posibilidad de crear una arquitectura moderna nacional basada en el carácter eterno de cada nación, rechazada cualquier tentación de mirar hacia atrás, y superada la consideración de que la arquitectura nacional no

puede ser una simple reacción antivanguardia e incluso antimoderna, surgen un conjunto de propuestas mucho más ricas y afinadas con el fin de detectar en qué consiste ese concepto de *lo nacional* aplicado a la arquitectura.

El representante checoslovaco Pavel Janak, hablando de la experiencia de su país dice:

> *"Para nosotros hace mucho tiempo que no es una cuestión de estilos antiguos. Es en esta convicción que entre nosotros, la tercera generación ya, trabaja en el sentido moderno. (...)*
>
> *Se puede decir que, respecto a estos problemas, nuestra arquitectura tiene un carácter totalmente internacional pues ella los ha vivido con el mundo entero. Sin embargo, no sé si no encontraréis en Praga y, en general en Checoslovaquia, en los resultados obtenidos, aspectos enteramente propios de una cultura local determinada".*

A pesar del ferviente *internacionalismo*, queda siempre una *huella* particular que diferencia las obras construidas en las diferentes naciones. No es algo que tenga nada que ver con los estilos antiguos, ni con la búsqueda consciente de la plasmación de un carácter nacional, ni con la reacción antivanguardista. Es algo que se puede captar en las mismas obras, levantadas con el espíritu iconoclasta, por todos los movimientos de vanguardia europeos. Un matiz diferencial que es también subrayado por Joseph Vago, que hablando de las obras del barrio experimental Baba en la ciudad de Praga escribe:

> *"Y hemos constatado también, un cierto carácter, un 'gusto' especial, que distingue lo 'moderno' de Praga de lo 'moderno' de París, por ejemplo".*

Las causas de estas diferencias son muy diversas y los arquitectos *racionalistas*, reunidos en este congreso, intentaron *racionalizarlas*, acotarlas y analizarlas. El argumento más repetido nos es ya conocido: si lo que *iguala* y convierte en *interna-*

cional a la arquitectura moderna es la técnica, lo que la diferencia y *nacionaliza* es la cultura, las costumbres, la sociedad con sus necesidades específicas, las influencias del lugar, el clima, la geografía, etc. Albert Sebille repite estos argumentos:

> *"Vengo a deciros que la parte que corresponde al carácter nacional en la Arquitectura es muy difícil de discernir, y más aún, en nuestra época donde un gran número de condiciones técnicas son las mismas en todos los países. (...)*
>
> *Pensemos, que todas las causas que dan a la arquitectura su carácter propio no son todas causas técnicas y materiales. Hay otras, más sutiles, que dependen de la intuición, y son éstas quizás, a las que obedecemos sin saberlo, las que dan un acento especial a las construcciones de un país".*

Lo nacional es, por lo tanto, un remanente inconsciente e involuntario que surge desde la intuición a la que obedecemos y que se expresa dando un acento particular a nuestras producciones. Igual que al hablar no somos conscientes del acento que denuncia nuestro origen y procedencia, al levantar nuestros edificios aparecen esos matices dialectales que colorean con un tono local o nacional nuestra arquitectura. A pesar de la técnica compartida por todos los países, y más allá de ella, nuestro carácter nacional aparece así en nuestras producciones.

Joseph Vago descubre estas variantes nacionales en las diferentes manifestaciones arquitectónicas, no desde el punto de vista del arquitecto que refleja, sin proponérselo, su cultura asentada sobre las bases de su nacionalidad, sino en el carácter *social* de la arquitectura. Es la sociedad, con sus necesidades y su manera de afrontarlas, la que sazona con un sabor nacional la obra del arquitecto.

> *"De ello resulta que la solución de un mismo problema, con los mismos datos constructivos, varía totalmente según la personalidad del autor. (...)*

Pero visto desde una cierta distancia, esta divergencia entre las soluciones, disminuye o casi desaparece cuando se trata de artistas de un mismo país. (...)

La arquitectura sirve para satisfacer las necesidades de los ciudadanos. Por otra parte, estas necesidades, aunque idénticas, varían en los diferentes países. E igual que el águila más audaz no puede abandonar la esfera de atracción del globo terrestre, el artista, aunque posea la fantasía más aislada, no puede liberarse del SUELO, de la sociedad en la que él –y todos sus pensamientos– han germinado.

El arquitecto y el cliente están igualmente sometidos a las exigencias de la sociedad".

La arquitectura mezcla necesidades y técnicas internacionales con condiciones derivadas de la sociedad. Las unas tienen un carácter objetivo e internacional. Las otras responden a las solicitaciones sociales distintas en cada lugar. El resultado es una arquitectura internacional que se expresa de manera diferente en cada país. La búsqueda de una arquitectura moderna no esta reñida con la sensibilidad hacia estos aspectos diversos. La forma no es resultado directo de las técnicas ni consecuencia causal de las necesidades materiales. La forma es una respuesta compleja que se abre también, consciente o inconscientemente, a otros matices. De ahí surge la gran diversidad de soluciones a las mismas cuestiones. La arquitectura es una relación entre técnicas constructivas y significados sociales. Y es precisamente ahí donde surgen las divergencias entre unos pueblos y otros. El mismo Vago lo explica así:

"Esta técnica, cuyo conjunto se llama en arquitectura 'construcción' determina el aspecto formal de los edificios y es la vida social la que inspira, a las formas muertas de la construcción, su contenido ideal, su espíritu vivificante.

Como nuestros conocimientos técnicos son idénticos en todas partes, el formalismo de nuestras construcciones es también internacional. Por el contrario, la evolución de la sociedad varía sensi-

blemente según los diversos países. Situación geográfica, clima, historia, costumbres, y mil cosas más dejan sentir allí su influencia. El resultado es la gran diferencia entre el grado de civilización de los diferentes países". Y concluye: "*Es así que, a pesar de toda apariencia, en este mundo lleno de cambios internacionales, la arquitectura, como un patriota conservador y terco, afirmará y acentuará decididamente, en cada país, las características nacionales que le son propias*".

Se reafirma así de nuevo lo nacional como remanente inconsciente, bien en la obra del arquitecto que no puede renunciar a sus raíces por estar situadas en un plano más profundo que escapa a su voluntad, bien porque responde a unas condiciones sociales entre las que se manifiestan las diferencias culturales entre los pueblos.

* * *

Mallet-Stevens va a dar algunas de las claves que subyacen en la confusión entre *lo nacional* y *lo internacional* en el campo de la arquitectura al diferenciar entre *el espíritu de la época* (*Zeitgeist*) y *las condiciones del lugar* (el *genius loci*). La arquitectura no es una actividad que cambia de unos lugares a otros sino que evoluciona y se transforma con el paso del tiempo. Al principio mismo de su escrito plantea la cuestión:

"*La arquitectura no evoluciona en función del espacio sino más bien del tiempo; el estilo, en el fondo, no es el reflejo de una comarca, sino más bien el grado de civilización de una época.*

Se confunde demasiado frecuentemente, cuando se trata de arquitectura, el estilo de una región y el estilo o forma de construir de una época; se emplea la misma palabra para representar dos cosas muy diferentes. El 'estilo regional' se superpone al 'estilo' de un tiempo. Es corriente que el regionalismo en arquitectura, según la voluntad de algunos, no tenga el derecho de evolucionar".

La consecuencia parece evidente. Mientras la arquitectura moderna nos remite *al tiempo presente*, la arquitectura nacional nos habla *del tiempo pasado*. Vista así la cuestión, el

debate enfrenta una arquitectura *actual* a otra *anterior*. Al referirse a *lo nacional* en arquitectura no se piensa en términos de lugar sino de *Zeitgeist*. Y es desde esta identificación de *lo nacional* con lo que corresponde a un *tiempo pasado* como se entiende que se niegue a la arquitectura, que defiende este carácter, cualquier posible evolución o cambio.

Congelar la arquitectura de una época pretérita, e identificarla con la de un lugar, puede ser algo que evoque sentimientos románticos o pintorescos, pero nada tiene que ver con las necesidades actuales. Una moderna casa japonesa de hormigón podrá ser menos sugerente que las antiguas construcciones de madera y papel, pero resiste mejor los embates sísmicos. Los viejos barrios de las ciudades son focos de insalubridad, por muy encantadoras que puedan ser sus estampas. Nuestras exigencias de seguridad y de higiene no pueden plegarse a este tipo de sentimentalismos. Nuestra arquitectura debe ser aquella que dé solución a estas exigencias, que son las exigencias de nuestro tiempo y nuestra cultura.

Pero además, esos caracteres que identifican las obras de una región no son sino ramas más o menos congeladas o cristalizadas de una arquitectura que en su momento era también internacional. Hoy las asimilamos a una nación o un territorio, pero cuando eran expresión viva del espíritu del tiempo en que se crearon, respondían a caracteres que abarcaban toda la civilización que compartía la misma cultura. En definitiva, la arquitectura siempre es internacional, en la medida que expresa el *Zeitgeist* de una etapa de su evolución. Lo que hoy nos parece la expresión genuina de un lugar, no es sino el resultado de un modo de construir que cesó en su evolución compartida en un momento de su historia. En este sentido, el carácter internacional de la arquitectura moderna no es ninguna excepción. Escribe:

> *"La arquitectura moderna, abrigando un mundo de una misma civilización no es pues un hecho nuevo, siempre ha sido así".*

No es que los arquitectos modernos hagan una *arquitectura internacional* como consecuencia de una *elección* estilística o formal, sino que, en la medida que son capaces de reflejar y dar una respuesta adecuada a los problemas del mundo actual, *no pueden hacer otra cosa*. Y su arquitectura es la clara expresión del *espíritu moderno* de nuestra época. De ahí sus afinidades. Concluye:

> *"Esta confusión debe desaparecer. Frank Lloyd Wright es americano, Muller es suizo, Dudok es holandés, Gropius es alemán, Perret es francés, sus construcciones son modernas. Si ciertos detalles dan una nota nacional, la idea es 'contemporánea' sus construcciones están concebidas por 'hombres de hoy para hombres de hoy'"*.

Los que se preocupan por la *arquitectura nacional* queriendo comprender lo que caracteriza las obras de un lugar, no se percatan de que, en realidad, esas construcciones reflejan sólo el *grado de civilización de una época*. Y de ese modo, descuidan lo que es esencial en la evolución de la arquitectura: los cambios como consecuencia de la transformación social con el paso del tiempo.

* * *

La posibilidad de que la arquitectura sea capaz no sólo de reflejar *el espíritu de la época* sino también las condiciones específicas que constituyen el *carácter del lugar*, es, tal vez, la idea más rica que se deduce de las ponencias de la reunión en relación a acotar el sentido de las *arquitecturas nacionales*.

La arquitectura no puede dejar de ser *moderna e internacional*. Son sus circunstancias históricas las que la abocan a este camino. Pero precisamente estas circunstancias, le exigen también una atención más cuidadosa a lo específico de cada caso, a las condiciones locales sobre las que se asienta. Se plantea así una interpretación que apunta la *evolución* de la arquitectura moderna *desde lo internacional hacia lo nacional*. Pero esto nada tiene que ver con disputas estilísticas o forma-

les, o con deseos de hacer conscientemente arquitectura *moderna* o arquitectura *nacional*. Es el rigor y la honradez profesional en afrontar los problemas lo que abrirá el camino adecuado que lleve implícitas las consideraciones sobre las necesidades actuales y las respuestas a los requisitos del lugar. Posener lo enuncia en su ponencia:

> *"Atendiendo, hoy y mañana, no hay casi otra cosa que hacer que estudiar cada cometido con un espíritu alejado, todo lo que sea posible, del deseo de querer crear una obra de arte nacional o moderna; de aplicarse, con todo su ser (que contiene, sin que por esto se tenga necesidad de darse cuenta de ello, todo el conjunto de descendencia, de costumbres, de formación que hacen un carácter nacional) en la solución más verdadera del problema teniendo en cuenta, bien entendido, todas las condiciones, el clima incluido, el suelo, las costumbres. Entonces, pero sólo entonces, surgirán construcciones que reflejen el carácter de nuestra época".*

Sólo se hará auténtica arquitectura, que refleje nuestra época y nuestra sociedad moderna, cuando se hayan asumido y se reflejen todos aquellos aspectos que responden al lugar en el que se asienta. Posener recoge una conversación con un crítico danés que resulta elocuente en este sentido. Escribe:

> *"Con ocasión de un viaje a Dinamarca, fui sorprendido por ciertas cualidades de las construcciones contemporáneas, cualidades no encontradas con tanta pureza en ninguna otra parte. 'He aquí, al menos, una arquitectura nacional' le dije al eminente crítico Hansen. Y me respondió esta frase: 'toda buena arquitectura es nacional', y tras un silencio: 'y toda arquitectura nacional es mala'".*

La aparente paradoja, o el juego de palabras, no es tal, sino que pone en evidencia esta superación del debate *nacional frente a internacional* tal como se había desarrollado a lo largo de aquellas décadas. Toda arquitectura que *busca ser nacional* es mala. Se plantea unos objetivos que la alejan de los problemas que debe afrontar el arquitecto. Crea fantasmas

que se enredan en los hilos del pasado. Pero toda buena arquitectura *no puede dejar de ser nacional*, en el sentido que no se refugia en generalidades universales e *internacionales*, sino que reacciona a todas las condiciones que le impone el lugar, y, en este sentido, es *nacional*.

En la actualidad Rem Koolhaas defiende una postura similar. En una entrevista, ante la pregunta:

> *"¿No cree que el proceso de globalización podría provocar la homogeneización de la arquitectura, un nuevo estilo internacional?"*.

Responde:

> *"Todo lo contrario. Para trabajar de manera internacional se ha de ser nacionalista"*[89].

No se trata, por lo tanto, de oscilar de un extremo al otro, sino de enriquecer las aportaciones de la arquitectura moderna, internacional, haciéndolas más densas con las respuestas sutiles a las condiciones del lugar. La ponencia del representante judío-palestino apunta en esta dirección. En referencia a su país y comentando lo que estaba sucediendo, dice:

> *"El centro del problema se sitúa aquí como en todas partes: ¿Existe, en general, una 'evolución' de las arquitecturas nacionales hacia nuevas arquitectura 'nacionales' para las cuales el movimiento revolucionario de la arquitectura moderna no ha servido más que de fermento? O bien, ¿están llamadas a desaparecer y ser reemplazadas, si no por una arquitectura internacional universal, al menos por arquitecturas regionales de grandes extensiones –arquitectura de Europa del Norte, arquitectura mediterránea, etc–? Estas evoluciones, una u otra, ¿son el resultado de influencias buscadas o el juego de fuerzas impersonales, llevando, un poco por todas partes, a los mismos resultados?"*.

89 Entrevista publicada en el diario EL PAÍS, del 13-4-1996.

Ratner constata distintas posturas. La primera es la que identifica el intento de *crear voluntariamente* una arquitectura *nacional* a partir de rasgos formales casticistas orientales. Pero ese casticismo no existe, está muerto y no se le puede resucitar:

> *"La arquitectura 'nacional' del país está desintegrada desde hace tiempo; el movimiento moderno de la arquitectura occidental no ha hecho más que acentuar esta desintegración, privando a los arquitectos del país de modelos homogéneos en el extranjero".*

No tiene ningún sentido la vuelta al casticismo. Como tampoco lo tiene el intento paralelo de algunos de los arquitectos judíos emigrados a Palestina desde Europa de *inventar* un casticismo *ex novo* a partir de decoraciones y formas adheridas utilizando símbolos que aludieran directamente a la cultura y la tradición hebrea: estrellas de David, etcétera.

Pero la reacción hacia una arquitectura rabiosamente *moderna e internacional* frente a estos intentos casticistas tampoco es la solución. Esa reacción atrajo, como en otros lugares, el mismo rechazo y las mismas acusaciones:

> *"La orientación de los arquitectos hacia la arquitectura internacional moderna, fue presentada aquí como en todas partes, como una renuncia definitiva al ideal de una arquitectura nacional, casi como una traición a la patria".*

La crítica a la adopción de un *estilo internacional* impersonal y uniforme es la consecuencia de esta postura. Si el casticismo *nacionalista* (árabe o judío) no era de recibo, el *internacionalismo* estilístico tampoco lo es. La solución, para Ratner, es la evolución desde este internacionalismo desarraigado y nivelador, hacia una arquitectura que sea capaz de adaptarlo a las condiciones del lugar. En definitiva, la *evolución desde el internacionalismo a una nueva arquitectura moderna nacional.*

> *"Lo que quisiéramos demostrar es que, precisamente el camino, si es que hay uno, para llegar a la evolución querida, es la creación de una nueva arquitectura nacional. (...)*

La orientación hacia la arquitectura moderna ha resuelto todas estas contradicciones y ha saneado el terreno. Creemos que con los años, las influencias del clima, de la estructura social, de las posibilidades económicas y constructivas, aportarán modificaciones que, imperceptibles de momento, harán evolucionar a la arquitectura internacional hacia una serie de nuevas arquitecturas nacionales o regionales".

En definitiva, lo que plantea es acabar definitivamente con lo *antiguo nacional*, superar los esquematismos de *lo moderno internacional*, y sólo así, será posible hacer evolucionar a la arquitectura moderna que, inevitablemente se orientará hacia una nueva *arquitectura moderna nacional*. Una orientación capaz de conjugar coherentemente las exigencias del *Zeitgeist* con las condiciones del *Genius Loci*. Un intento que habíamos detectado en las obras de Aalto, Le Corbusier y el GATEPAC antes comentadas.

* * *

Hagamos una pequeña recapitulación. Si consideramos la III Reunión Internacional de Arquitectos del año 1935 como un termómetro del estado de la cuestión relativa al carácter *nacional o internacional* de la arquitectura moderna, encontramos toda una serie de aspectos que ayudan a situar este debate.

En primer lugar, nos ha permitido afinar los conceptos y el significado que asumían términos tales como *nacional*, *nacionalista*, *moderno*, *internacional*, *vanguardia*, *tradición*, etc. cuando los arquitectos de aquel momento los aplicaban a la arquitectura.

También hemos podido comprobar cómo, en el clima enrarecido de la Europa del momento, los arquitectos intentan distanciarse de las presiones políticas que estaban conduciendo a un repliegue de las vanguardias y a un rechazo frontal de sus propuestas desde posturas claramente reaccionarias. El meticuloso intento de diferenciar la arquitectura *naciona-*

lista, al servicio de los intereses y las directrices políticas, de la arquitectura *nacional*, refleja este distanciamiento. Cuando los arquitectos modernos, discuten sobre la arquitectura nacional no quieren que se confunda esta preocupación con el rechazo a la modernidad.

Plantear la discusión desde postulados formalistas o estilísticos, si bien sigue coleando desde la década anterior, parece ya algo agotado. Las críticas al *internacionalismo* por su falta de racionalidad o funcionalidad, son argumentos que aún se emplean, pero carecen ya del vigor que tenían en los años de la construcción de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart. Aún más alejados del centro de interés se encuentran los enfoques que identifican *lo nacional* con estilos históricos, casticistas o tradicionalistas. Las tímidas voces que se levantan en este sentido, como la de Mora, no defienden una vuelta al casticismo, sino que acusan al internacionalismo por no ser más sensible al carácter nacional. Tampoco tiene ninguna relevancia la oposición entre moderno y antiguo. La aceptación de la modernidad se da por supuesta, y es a partir de esta aceptación previa como se enfocan los problemas discutidos.

La cuestión capital debatida gira en torno a cómo la arquitectura moderna, adaptada a las condiciones y exigencias de nuestra época, puede hacerse eco de las diferencias entre los pueblos. Y como tema previo a éste, en qué consisten esas condiciones que hacen que unas sociedades sean distintas a otras, a pesar de compartir todas ellas la misma cultura, el mismo grado de evolución histórica o las mismas condiciones técnicas y de producción industrial.

Este contexto internacional compartido, del que cierta arquitectura de vanguardia parecía haberse hecho eco haciendo surgir el *estilo internacional*, no puede ocultar la realidad de que *las arquitecturas nacionales existen y han existido siempre*. Encerrarse en una fe ciega por el internacionalismo arquitectónico, no puede borrar esa realidad. Es a partir de

esta constatación como hay que plantear la cuestión de la arquitectura moderna nacional.

Varias son las propuestas que intentan explicar la situación. En unos casos, lo que aporta el carácter internacional a la arquitectura moderna es la técnica y las condiciones funcionales, mientras que el tono nacional viene marcado por la cultura y la sociedad. Sobre una base igual en todas partes, internacional, cada región, con sus condiciones climáticas y geográficas diferentes, y cada pueblo con su modo distinto de organizarse socialmente, dejan su huella en las obras arquitectónicas que así se enriquecen con rasgos propios y diferenciales. Esto explicaría ese residuo, que siempre queda, que distingue *lo moderno* de un lugar de *lo moderno* de otro. El *tono nacional irreductible* de toda verdadera arquitectura.

Quizás la propuesta más sugerente a este problema es aquella que identifica la arquitectura nacional con la que intenta responder a la vez a las condiciones de su tiempo y de su lugar. Las exigencias del *Zeitgeist* nos hablan de aspectos que son universales y afectan a todos los hombres modernos, los requisitos del *Genius Loci* aluden a la necesidad de resolver los matices diferenciales de cada sitio. Y es a partir de esta idea como se apunta una salida. Una salida que supone, por una parte, la superación de la *antigua arquitectura nacional* pero también, por otra, la de la *moderna arquitectura internacional.* Sólo a partir de esta situación se puede alcanzar una arquitectura que sea *moderna*, es decir, que responda a la cultura de la época, y sea *nacional*, es decir, sensible a las condiciones sociales y físicas de donde surge.

Ésta es la postura que va a predominar en las décadas centrales del siglo XX. Si en el periodo de entreguerras, parecía que la arquitectura moderna se escoraba hacia el lado del *internacionalismo*, tras la segunda guerra mundial fueron las corrientes *nacionalistas* las que controlaban el panorama. Pero éste es un episodio que excede de los límites de este trabajo.

Anexo 1:
SUCESIVOS LISTADOS DE ARQUITECTOS SELECCIONADOS PARA SU PARTICIPACIÓN EN LA WEISSENHOFSIEDLUNG DE STUTTGART

LISTADO I (24-09-1925, STOTZ)

1.- Behrens (Berlín); 2.-Tessenow (Dresde); 3.- Taut; 4.- Gropius (Dessau); 5.- Mies (Berlín); 6.- Häring (Berlín); 7.- Hilberseimer (Berlín); 8.- Döcker (Stuttgart); 9.- Herre (Stuttgart); 10.- Keuerleber (Stuttgart); 11.- Schneck (Stuttgart); 12.- Kramer (Frankfurt); 13.- Adolf Loos (Viena); 14.- Dr. Frank (Viena); 15.- Oud (Rotterdam); 16.- Corbusier (París); 17.- Stam (Zürich); 18.- Poelzig (Berlín); 19.- Mendelsohn (Berlin); 20.- Doesburg; 21.- Bonatz (Stuttgart); (añadido a mano: ¿Van de Velde?).

LISTADO II (26-09-1925, MIES Y HÄRING)

1.- Berlage; 2.- Behrens; 3.- Van de Velde; 4.- Pöelzig; 5.- Tessenow; 6.- Taut; 7.- Bartning; 8.- Corbusier; 9.- Oud; 10.- Doesburg; 11.- Gropius; 12.- Hilberseimer; 13.- Stam; 14.- Kramer; 15.- Schneck; 16.- Mendelsohn; 17.- Korn; 18.- Döc-

ker; 19.- Herre; 20.- Luckhardt; 21.- Gelhorn; 22.- Scharoun. (Incluidos los dos autores del listado: Mies y Häring).

LISTADO III (8-10-1925, *Werkbund*)

1.- Behrens (Berlín, Viena); 2.- Le Corbusier (Ginebra, París); 3.- Döcker (Stuttgart); 4.- Van Doesburg (Holanda, París); 5.- Frank (Viena); 6.- Gropius (Dessau); 7.- Häring (Biberach, Berlín); 8.- Herre (Stuttgart); 9.- Hilberseimer (Karlsruhe); 10.- Keuerleber (Stuttgart); 11.- Kramer (Frankfurt); 12.- Mies (Aquisgrán, Berlín); 13.- Oud (Rotterdam); 14.- Schneck (Stuttgart); 15.- Tessenow (Dresde).

Añadidos:

16.- Bartning (Weimar); 17.- Gelhorn (Berlín); 18.- Korn (Breslau); 19.- Luckhardt (Berlín); 20.- Mendelsohn (Berlín); 21.- Poelzig (Potsdam); 22.- Sigmund (Stuttgart); 23.- Stam (Zürich); 24.- Bruno Taut (Königsberg); 25.- Van de Velde (Bruselas, La Haya); 26.- Scharoun (Breslau).

LISTADO IV (abril 1926, *Werkbund*)

De Stuttgart: 1.- Bonatz; 2.- Döcker; 3.- Sigmund; 4.- Schneck; 5.- Gutschow; 6.- Herre.

De otros lugares: 7.- Mies; 8.- Gropius; 9.- Häring; 10.- Behrens; 11.- Mendelsohn; 12.- Hilberseimer; reservado: Kramer; 16.- Tessenow; 17.- Luckhardt; 18.- Taut; 19.- Scharoun.

De otros países: 13.- Oud; 14.- Corbusier; 15.- Frank.

LISTADO V (20-07-1926, *Werkbund*)

1.- Oud (Rotterdam); 2.- Corbusier; 3.- Loos (Viena); 4.- Döcker (Stuttgart); 5.- Schneck (Stuttgart); 6.- Wagner (Stuttgart); 7.- (*joven arquitecto de Stuttgart entre: Graubner, Schroeder, Kluftinger, Seytter y Paul Stotz*); 8.- Bartning (Weimar); 9.- Gropius (Dessau); 10.- Häring (Biberach, Berlín);

11.- Hilberseimer (Berlín); 12.- Mendelsohn (Berlín); 13.- Mies v. d. Rohe (Berlín); 14.- Rading (Breslavia); 15.- Taut (Berlín).

Reserva: 1.- Frank (Viena); 2.- Scharoun (Breslau); 3.- Tessenow (Dresde); 4.- Kramer (Frankfurt); 5.- Herre (Stuttgart).

LISTADO VI (24-07-1926, *Ayuntamiento*)

1.- Oud (Rotterdam); 2.- Frank (Viena); 3.- Döcker (Stuttgart); 4.- Schneck (Stuttgart); 5.- *Pendiente*; 6.- Wezel (Stuttgart); 7.- Bartning (Weimar); 8.- Gropius (Dessau); 9.- Häring (Biberach, Berlín); 10.- Hilberseimer (Berlín); 11.- Mies van der Rohe (Berlín); 12.- Rading (Breslau); 13.- Taut (Berlín); 14.- Tessenow (Dresde).

Añadido a mano: Corbusier (*u otro arquitecto suizo*).

LISTADO VII (1-10-1926, *Ayuntamiento*)

1.- Oud (Rotterdam); 2.- Frank (Viena); 3.- Döcker (Stuttgart); 4.- Schneck (Stuttgart); 5.- Gropius (Dessau); 6.- Häring (Biberach); 7.- Hilberseimer (Berlín); 8.- Mies van der Rohe (Berlín); 9.- Rading (Breslau); 10.- Max Taut (Berlín); 11.- Tessenow (Dresde); 12.- Corbusier (Ginebra); 13.- Mendelsohn (Berlín); 14.- Stam (La Haya).

LISTADO VIII (16-10-1926, *Werkbund*)

1.- Oud (Rotterdam); 2.- Frank (Viena); 3.- Döcker (Stuttgart); 4.- Schneck (Stuttgart); 5.- Gropius (Dessau); 6.- Häring (Biberach); 7.- Hilberseimer (Berlín); 8.- Mies van der Rohe (Berlín); 9.- Rading (Breslau); 10.- Mendelsohn (Berlín); 11.- Max Taut (Berlín); 12.- Tessenow (Dresde); 13.- Corbusier (Ginebra); 14.- Stam (La Haya).

LISTADO IX (12-11-1926, *definitivo*)

1.- Mies van der Rohe; 2.- Oud; 3.- Schneck; 4.- Le Corbusier; 5.- Gropius; 6.- Hilberseimer; 7.- Bruno Taut; 8.- Poelzig; 9.- Döcker; 10.- Max Taut; Frank; 11.- Scharoun; 12.- Stam; 13.- Behrens; 14.- Rading.

No incluido en la lista aunque realizó una obra: Victor Bourgeois.

Anexo 2:
PARTICIPANTES EN LA III REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS, ORGANIZADA BAJO EL PATROCINIO DE "L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI" EUROPA CENTRAL, SEPTIEMBRE 1935

COMITÉ CENTRAL DE ORGANIZACIÓN

Auguste PERRET, Presidente de Honor de la Sociedad de Arquitectos Modernos, Presidente.

Jacques DEBAT-PONSAN, Arquitecto Jefe del Gobierno, Profesor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes; Jean DEMARET, Arquitecto D. P. L. G., Ingeniero A. M., Profesor en la Escuela Nacional de Artes Decorativas; Roger H. EXPERT, Arquitecto Jefe del Gobierno, Profesor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes; Albert LAPRADE, Arquitecto Jefe de Construcciones Civiles y Palacios Nacionales; Inspector General de Bellas Artes; Pierre VAGO, Arquitecto D. E. S. A., redactor jefe de *"L'Architecture d'Aujourd'hui"*, Secretario General.

PARTICIPANTES EN LA III REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS

ANTONESCO, Pierre, profesor en la Academia de Arquitectura (Bucarest)

AVERBRUCH, Ginsburg Eugénie, arquitecto (Tel-Aviv)

BARLATIER, Victor, arquitecto (Marsella) (y señora BARLATIER)

BARKAI, Samuel, arquitecto (Tel-Aviv)

BARRAU, Raymond, arquitecto (Tarbes)

BELLUS, Emil, arquitecto (Bratislava) (y señora BELLUSOVA, Elena)

BENS, Adolphe, arquitecto (Praga)

BERNARD-MARCEL, Elie, arquitecto (Montpellier)

BERZKALNS, Peteris, arquitecto (Riga)

BLOC, André, ingeniero (Boulogne-sur-Seine)

BOLLART, Victor, arquitecto (Pas-du-Calais)

BONHOMME, Armand, arquitecto (Maubeuge) (y señora BONHOMME)

BOUCHARD, Joseph, arquitecto (Eure)

BRIQUET, Georges, arquitecto (París)

BURNS DICK, R., arquitecto (Newcastle on Tyne)

CHAUVEAU, Georges, arquitecto (París)

CHELOUCHE, Hilel-Robert, arquitecto (Tel-Aviv)

CHEVALLIER, Marius, arquitecto (Asnières)

CHLOUMSKY, Bohuslav (Praga)

COOKE, Peggy (Slough)

COTTINELLI, Telmo, arquitecto (Lisboa)

COULON, Jean-Jacques, ingeniero (Neuilly-sur-Seine) (y señora COULON)

DE BASTERRA, Diego, arquitecto (Bilbao)

DE RUAZ, André, ingeniero (París) (y señora DE RUAZ-DUBOS)

DORIAN, Charles, arquitecto (Tours)

DORIAN, Jean, arquitecto (Tours)

DOUETTE, Victor, arquitecto (Bruselas)

DUVEAU, Roger, arquitecto (París)

ELLUL, Joss, arquitecto (Túnez)

FAHMY BEY, Moustapha, arquitecto del Ministerio de Obras Públicas (El Cairo) (y señora FAHMY BEY)

FAN, Robert, arquitecto (Sangai)

FAUVAUD, Georges, arquitecto (Angulema)

FERLIÉ, Jean, arquitecto (Argel) (y señora FERLIÉ)

FINGOFF, Dimitre, arquitecto (Sofía)

FINKELSTEIN, Jehuda, ingeniero (Tel-Aviv)

FRENKEL, Gregory, arquitecto (Tel-Aviv)

GILLE-DELAFON (señora), crítica de arte (París)

GOCAR, Joseph, arquitecto (Praga)

GOSÁLVEZ GÓMEZ, Victor, arquitecto (València)

GYORGYI, Denis, arquitecto (Budapest)

HARMON, Gudrun, (Londres)

HARTLEY, W., arquitecto (Slough) (y señora HARTLEY)

HEIKAL, arquitecto del Ministerio de Obras Públicas (El Cairo)

HONZIK, Karel, arquitecto (Praga) (y señora HONZI-KOVA)

HRUSKA, F., arquitecto (Praga)

KAFFKA, Pierre, arquitecto (Budapest)

KAPITANOFF, Boris, arquitecto de la Sociedad de Arquitectos Búlgaros (Sofía) (y señora KAPITANOFF)

KARMI, Dov, ingeniero-arquitecto (Tel-Aviv) (y señora KARMI)

KERTÉSZ K., Robert, arquitecto (Budapest)

KENNEDY, T. P., arquitecto (Dublín)

KISS, Tibor, arquitecto (Budapest) (y señora KISS)

KORMAD, Joseph, arquitecto (Bratislava)

KRASTANOVA, Ritchka, arquitecto (Sofía)

KREICHBAUM (señora), Comité Central de Arquitectos (Viena)

KROLL, Israel, ingeniero-arquitecto (Haifa)

KUBICEK, A., arquitecto (Praga)

LABADIE, Pierre, arquitecto (Tours)

LAGTON W. B., (Londres)

LAPRADE, Albert, arquitecto (París) (y señora LAPRADE)

LOT, Pierre, arquitecto (París)

LOUTIL, A., ingeniero Naval (Lorient)

MADELINE, Léon-Joseph, arquitecto (París)

MC NICHOLL, Gerald, arquitecto (Irlanda)

MORA-BERENGUER, Francisco, arquitecto (València)

PARDAL-MONTEIRO, Porfirio, arquitecto (Lisboa) (y señora PARDAL-MONTEIRO)

PERRET, Auguste, arquitecto (París)

PODESTA, Atilio, crítico de arte (Génova)

POPP, Alexander, arquitecto (Viena)

READ (señora), Irlanda

REICHL, Friz, arquitecto (Viena)

RICHARDSON, W. R., Universidad de Sydney (y señora RICHARDSON)

RICHTER, Hans, arquitecto (Viena)

RISS, Egon, arquitecto (Viena)

ROUX, François, arquitecto (París)

SABATOU, Jean-Paul, arquitecto (Neuilly-sur-Seine) (y señora SABATOU)

SANKOVSKY SHARON, (señora) (Tel-Aviv)

SCHOFIELD, Arthur, urbanista (Winchester)

SCHMIDT, Heinrich, arquitecto (Viena)

SEBILLE, Georges, arquitecto (París) (y señora SEBILLE)

SEMRAD, S., arquitecto (Praga)

SHARON, Ariel, arquitecto (Tel-Aviv)

SILBERSTEIN, ingeniero (Bratislava)

SILINGER, Klemens, (Bratislava)

SINGER, Oscar, arquitecto (Checoslovaquia)

SIRVIN, Paul, arquitecto (París) (y señora SIRVIN)

SLATER, Pamela, arquitecto (Londres)

SOKOL, Jan, arquitecto (Praga)

STEELE W., J., arquitecto (Newcastle-on-Tyne)

VAGO, Joseph, arquitecto (Budapest)

VAGO, Pierre, arquitecto (París)

VAGO, Monique, arquitecto (París)

VAN KRIEKINGE, Maurice, arquitecto (Bruselas)

VITRY, Bernard, arquitecto (París)

WALSH, G. B., (Irlanda) (y señora WALSH)

WIESNER, Adolph, arquitecto (Breno)

WLSHERE, R. S., arquitecto de la Oficina de Educación (Belfast)

Excusan su asistencia: Miller, presidente de la Sociedad de Arquitectos de la República Polaca (enviando la ponencia del arquitecto Paporocki); el Sr. Arkine, en nombre de la Unión de Arquitectos Soviéticos; los señores Mallet-Stevens y Expert (París); W. M. Dudok (Hilversum), profesor Bartning (Berlin), profesor Bonatz (Stuttgart), profesor Walter Gropius (Londres).

Anexo 3:
PRINCIPALES PONENCIAS Y ESCRITOS PRESENTADOS A LA III REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS

INFORME DE LA TERCERA REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS

La Tercera Reunión Internacional de Arquitectos, ha tenido lugar, tal como se había anunciado, del 7 al 17 de septiembre de 1935, en el marco de un viaje de estudios a Europa Central. Estaban representados los siguientes países: Australia, Austria, Bélgica, Bulgaria, China, Egipto, Francia y Argelia, Gran Bretaña e Irlanda, Hungría, Italia, Letonia, Noruega, Palestina, Portugal, Rumania, Checoslovaquia y Túnez.

(...)

Praga, sábado 7 de septiembre.

La solemne sesión inaugural tuvo lugar en la Sala de Reuniones del Ayuntamiento. Fue abierta por el señor Adolphe BENS en nombre de los arquitectos checoslovacos:

"Señoras y señores,

Estamos muy contentos de que nuestros compañeros extranjeros participantes en la III Reunión Internacional de

Arquitectos hayan elegido, precisamente, Checoslovaquia para su viaje de estudios y sus conferencias de este año.

Nosotros damos a vuestros trabajos, que serán dirigidos por ilustres maestros, un valor remarcable.

En nombre de los arquitectos checoslovacos, tengo el honor de daros la bienvenida.

Señoras y señores:

La III Reunión de la Arquitectura Moderna queda abierta.

Pero antes de comenzar la sesión de hoy, estamos obligados a cumplir un triste deber. El señor Frantz Jourdain, el arquitecto, el escritor, el célebre organizador, ya no está. Os ruego que honremos su memoria con un minuto de silencio".

Todos los congresistas, en pie, guardaron un minuto de silencio.

A propuesta del señor Bens, el señor Auguste Perret, presidente del Comité Central de la Organización, fue llamado, por aclamación, al sillón presidencial. A su lado tomaron lugar los señores Fan (China), Mohamed Fahmy Bey (Egipto), Albert Laprade (Francia) Chelouche (Palestina), el profesor Pardal-Monteiro (Portugal), el profesor Antonesco (Rumania) y A. Bens (Checoslovaquia).

El presidente agradeció a los arquitectos checos su cordial acogida. El problema propuesto como tema de discusión es muy vasto, demasiado importante para ser resuelto en el transcurso de las sesiones que tendrán lugar; sin embargo, no es inútil que se plantee esta cuestión, y que los diversos puntos de vista puedan libremente enfrentarse.

Se trata de saber si, y en qué medida, la política puede influir en la evolución de la arquitectura, evolución dictada ante todo por factores técnicos y económicos.

Tras el señor Perret fue el señor Albert Laprade quien quiso subrayar el interés de las Reuniones Internacionales de Arquitectos desde el punto de vista de la aproximación y cooperación cultural de los arquitectos de los diversos países.

DISCURSO DEL SEÑOR ALBERT LAPRADE

"Nuestro presidente acaba de exponer una idea muy clara sobre el tema de nuestra reunión. Personalmente (y esto es lo que hace interesantes estas reuniones) confieso tener en esta materia una opinión ligeramente diferente a la de mi compañero Perret. El dice 'razón'. ¡Ay!, la vida, a menudo, no es más que 'capricho'. Los arquitectos no son sólo constructores, sino también, a su vez, fotógrafos. Sobre bandas de piedra, de hormigón, de hierro, registramos la perpetua evolución de los sentimientos humanos y Dios sabe que, en nuestra época, esta evolución es rápida. Ya en el siglo XVI Montaigne decía: *nuestra ordinaria hechura no es mas que oscilante e inconstante*, y Paul Valery, recientemente, en su destacable prefacio de los *'Italianos'* señala: *nuestros ideales duran diez años*.

Prosperidades o crisis económicas, armonía o desarmonía entre los pueblos, orden o desorden políticos: nuestras arquitecturas son el reflejo de todo esto.

En nuestras catedrales góticas, con una técnica casi estable, la de la piedra, ved cómo el estilo evoluciona rápidamente. Un arquitecto levanta un segundo campanario veinte años después de la terminación del primero, y no puede resistir el deseo de fijar en la piedra el estado de ánimo diferente de sus contemporáneos.

Ahora ¿cuál es el nuestro? Para el mundo no es más que cuestión de *'egoísmos sagrados'*, barreras aduaneras, armamentos intensivos. Una locura colectiva hace que cada nación viva en el terror a sus vecinos. Por todas partes palabras de odio. Sería sorprendente que nuestras arquitecturas nacionales, consciente o inconscientemente, no estuviesen influidas

por estas corrientes. Nosotros, pobres gentes del oficio, estamos también aplastados por la 'Política' y seríamos muy orgullosos negando las influencias, a veces desoladoras, a las que nos sometemos. Las conversaciones de estos días nos permitirán confrontar nuestras opiniones sobre este punto.

Reuniones como ésta, desarrollando la amistad y la estima, eliminando muchas prevenciones e ideas falsas, pueden cooperar en esta fraternidad de los pueblos hacia la cual tienden todos los hombres de buena voluntad, y en particular los arquitectos".

(...)

Visita a una exposición de arquitectura checa moderna.

DISCURSO DEL SEÑOR PAVEL JANAK

"Señoras y señores,

Es verdaderamente un honor para mi poder –en nombre de la organización central de arquitectos de Checoslovaquia– desearos la bienvenida a esta exposición. Ha sido organizada con ocasión del Congreso Internacional de la Vivienda que ha tenido lugar este año en Praga. Pero, a decir verdad, la habíamos también preparado en honor a vuestra visita. Tenemos un alto aprecio al hecho que hayáis venido, en tanto que arquitectos que disfrutáis entre nosotros de un excelente renombre, a conocer nuestra arquitectura.

Nuestro país tuvo ya, en el pasado, mucho aprecio de las arquitecturas clásicas, especialmente de la arquitectura italiana y francesa. Qué satisfacción que vosotros estéis interesados por nuestra arquitectura moderna, pues estamos felices de poder constatar ante vosotros que desde hace ya más de cuarenta años la idea de arquitectura moderna está muy viva entre nosotros. Reconocemos francamente haber simpatizado, desde esa época, con los esfuerzos, los pioneros y los autores de los descubrimientos técnicos de toda Europa. Hemos seguido

con el más vivo interés los primeros pasos que dio la arquitectura moderna en la atmósfera común de Bélgica, Francia e Inglaterra y también el desarrollo que ella ha tenido en los Países Bajos y en la Europa central. Por eso mismo, somos testigos muy interesados de la misión que ahora le impone a la arquitectura la Europa oriental. Sentimientos calurosos y una profunda comprensión nos unen, pues, a las arquitecturas europeas, y en primer lugar, a la arquitectura francesa.

Para nosotros hace mucho tiempo que no es una cuestión de estilos antiguos. Es en esta convicción que entre nosotros, la tercera generación ya, trabaja en el sentido moderno. Esta exposición es ante todo el fruto de su trabajo, de su obra.

Si para nosotros ya no hay verdaderamente el peligro ni el extravío en el sentido de los estilos históricos, vosotros sabéis muy bien que no por eso la arquitectura se encuentra con facilidades; ella no ha hecho más que empezar, porque se trata de una cuestión de calidad, de verdad y de utilidad. Sería superfluo recordaros que trabajando en esta arquitectura hemos visto surgir entre nosotros toda clase de arduos problemas: sobre el contenido y la forma, la construcción y la función: los materiales y la economía, el racionalismo y la estética, el servicio social y la libertad en la creación. Encontraréis también entre nosotros un gran interés por el urbanismo, por las cuestiones de la vivienda y por los problemas teóricos. Todo esto ha constituido fases dramáticas en la vida de nuestra arquitectura y nuestros arquitectos. Se puede decir que, respecto a estos problemas, nuestra arquitectura tiene un carácter totalmente internacional pues ella los ha vivido con el mundo entero. Sin embargo, no sé si no encontraréis en Praga y, en general en Checoslovaquia, en los resultados obtenidos, aspectos enteramente propios de una cultura local determinada.

La presente exposición no es una exposición artística más, puesto que no persigue el objetivo de asegurar el éxito de

ciertos grupos o ciertas personas. Las obras que veréis en ella no han sido agrupadas bajo el punto de vista artístico. Estad seguros de que aunque las reproducciones de las construcciones se sitúen tranquilamente unas junto a otras, aquí en las paredes, a menudo están inspiradas por convicciones diferentes. Diferencias a veces graves y tensas. Pero entre ellas existe ya un nexo más fuerte: en efecto, se trata de reagrupar la arquitectura, por dividida que estuviese dentro de las sociedades, generaciones o personalidades, de reagruparla a una escala más amplia, la del valor, la de la actividad para la vida y la utilidad social. Nuestros arquitectos trabajando diseminados en numerosos centros artísticos, han querido ellos mismos, en esta exposición, lanzar una mirada de conjunto sobre lo que habían hecho.

Junto a estos esfuerzos artísticos, lo que hemos visto cada vez más, es la misión pública y social de la arquitectura; la utilidad, en el sentido más amplio del término, del trabajo del arquitecto. Sólo muy recientemente, es cuando las organizaciones de nuestros arquitectos, hasta entonces aisladas, se han agrupado en un organismo central 'táctico'. Se han unido con la convicción de que el arquitecto y la arquitectura podrían así avanzar más, y que era necesario darles un campo de acción más extenso.

Así, las construcciones hechas en el transcurso de los últimos años han sido clasificadas en esta exposición según el objetivo perseguido, a fin de testimoniar las intenciones de la arquitectura, de sus esfuerzos y de su deseo ardiente de ver abrirse ampliamente un campo más vasto para trabajar en provecho de la vida en general así como nacional. Estaríamos satisfechos si este papel, puesto aquí en relieve, fuera perfectamente comprendido por vosotros, que venís a nuestro país tan adelantados en la cultura arquitectónica y tan cargados de experiencia. Y esperamos recoger vuestro aliento".

(...)

Praga, lunes, 9 de septiembre.

El presidente abre la sesión y plantea el tema de discusión: *"De la evolución actual de las arquitecturas nacionales"*. Para ser más preciso, para delimitar, de alguna manera, un tema tan vasto, se podría plantear la cuestión bajo la forma siguiente: en presencia de la profunda turbulencia que se manifiesta en el dominio de la arquitectura, reflejo de la sociedad, ¿se podría determinar hasta qué punto la política puede influir en la técnica?

Toma la palabra el primer orador, el Sr. Albert SABILLE, urbanista, arquitecto divisionario de la ciudad de París.

"Viendo levantarse, para tomar la palabra, a uno de los decanos de esta reunión, pensaréis quizás, que he encontrado en el transcurso de los años, la solución del problema que nos ocupa y que vengo a aportarla. No, todo lo contrario. Vengo a deciros que la parte que corresponde al carácter nacional en la Arquitectura es muy difícil de discernir, y más aún, en nuestra época donde un gran número de condiciones técnicas son las mismas en todos los países.

Pues bien, puesto que estamos al principio de nuestro viaje y de nuestras discusiones, creo que no es necesario, para comenzar, hacer otra cosa que observar los hechos. Ya intentaremos más tarde extraer conclusiones. Pensemos, observando, que todas las causas que dan a la arquitectura su carácter propio no son todas causas técnicas y materiales. Hay otras, más sutiles, que dependen de la intuición, y son éstas quizás, a las que obedecemos sin saberlo, las que dan un acento especial a las construcciones de un país".

PONENCIA DEL SR. JULES POSENER (leída por Jean-Paul SABATOU)

"Parece imposible abordar el problema de las arquitecturas nacionales sin plantear, de entrada, el problema de la arquitectura contemporánea: está estrechamente ligado.

Las arquitecturas nacionales surgen por todas partes, como nubes oscureciendo un horizonte demasiado claro. La imaginación ha sufrido con la empresa de una arquitectura llamada RACIONALISTA que se expresa con las MISMAS formas en todas las latitudes.

Habituados a una arquitectura diferente, los hombres, en todas partes, han vacilado ante el aspecto 'extranjero' de la que venía a reemplazarla, y por doquier, el vecino ha sido hecho responsable de la invención de formas... enemigas.

Durante muchos años se calificaba en ITALIA de 'estilo germánico' la arquitectura definida por cubos y ventanas horizontales; en FRANCIA, se habla de arquitectura bolchevique; hay incluso quien ha descubierto la conspiración germano-juedo-soviética contra el gusto francés; en ALEMANIA es la influencia oriental o latina; en INGLATERRA se evoca el demonio continental para explicar el carácter de la arquitectura de vanguardia: es extranjera en todos los lados.

Desde todas partes, un grito se levanta: 'volvamos a las formas de nuestra arquitectura nacional, renovemos una tradición brutalmente cortada'.

El programa mismo de estos movimientos nacionales está influido por el mismo objeto de la revuelta; es ante todo, un programa de protesta: se reprocha a la arquitectura de vanguardia ser EXTRANJERA, querer asegurar, bajo el signo del internacionalismo, el dominio del extranjero –casi el enemigo– sobre el gusto nacional, de encarar este objetivo dirigiendo la máquina contra las fuerzas conservadoras del artesanado, oponiendo a las costumbres, fieles hijas de la tradición, la concepción abstracta de una vida nueva, proscribiendo el arte, la belleza, el decoro de la vida, en nombre de un racionalismo integral que no admite más que las formas salidas de una observación estricta de la utilidad y de la economía.

Tales son los reproches, tal será el contra-programa, puedo decir, que reúne pues, bajo la bandera de la patria, tres elementos: artesanado, tradición, arte.

Esta protesta, contra una manifestación de unidad mundial, ha creado otra unidad. La tradición que busca renovar, desde hacía muchos años, había dejado de ser una tradición nacional. (*Aprobación*).

La noción de belleza, las costumbres de nuestros artesanos, la formación de los arquitectos, han asumido, desde el Renacimiento, el influjo del academicismo.

Las aspiraciones de esta academia, reguladora y normalizadora, han tendido hacia un ideal que ella ha creído encontrar humano y general, en una antigüedad reglamentada por Vitruvio, quinientos años después de su apogeo.

Antes de llegar a Francia, esta antigüedad ha pasado por las manos de los teóricos italianos del siglo dieciséis, y si en su forma definitiva –la del s. XVIII– lleva una fuerte huella del gusto francés, es a su pesar. El espíritu francés, o más exactamente, el espíritu de su capital, es un maravilloso instrumento para generalizar y obtener estándares mundiales de gusto.

Su clima temperado conviene a la medida y a la nobleza que buscaba la academia, y esta afinidad natural ha permitido inscribir en las formas 'absolutas' de una falsa arquitectura romana ciertos trazos originarios de la Isla de Francia.

No es sorprendente encontrar en las realizaciones de los arquitectos calificados como nacionales, ya sea en Francia, en Alemania o en Italia, formas paralelas. El alma europea se manifiesta bajo el mismo signo, y esto va tan lejos, que incluso en la arquitectura regionalista, el siglo dieciocho domina.

Ya sea en la Lorena o en el Sarre, a los dos lados de la frontera, se llaman 'nacionales' las mismas casas clásicas simétricas, con techos en mansarda, casas derivadas de las casas

burguesas de siglo XVIII. Ellas dejan el testimonio del inicio de la influencia predominante del espíritu de las ciudades, del espíritu metropolitano abierto a las ideas extranjeras, sobre el espíritu confinado rural.

En esta lucha del nacionalismo, el combate aparece sobre todo no POR algo sino más bien CONTRA. Las fuerzas puestas en acción son ante todo destructivas. El punto de partida ha sido el DISGUSTO de una arquitectura que fue criticada con razón tal vez, con vehemencia en todo caso, pero sin cuidarse demasiado por la DEFINICIÓN de lo que era atacado. (*Aprobación*).

Y es sin embargo más que probable que en la base misma del programa de las arquitecturas nacionales, encontraremos una falsa noción de lo que es la arquitectura de vanguardia.

Será necesario pues, ante todo, plantear algunas cuestiones con respecto a la arquitectura moderna:

Su carácter extranjero ¿se aplica por su importación desde un país extranjero? ¿Hay en el mundo entero, un pueblo que fuera susceptible de aceptar sus formas como la expresión de su carácter particular?

Este aire extranjero ¿no se debe ante todo al hecho de que es nueva? ¿Cuál es pues, el carácter de esta novedad? ¿Es verdaderamente la expresión de un maquinismo, de una arquitectura utilitaria? ¿O es simplemente el signo de una arquitectura desarraigada, flotante entre el antiguo suelo de las tradiciones que ha abandonado y la tierra nueva de una arquitectura industrial que está aún lejos de haber alcanzado? La tradición ¿es cierto que la arquitectura moderna la ha destruido, o estaba ya muerta desde hacía tiempo antes que el fenómeno surgiese? ¿No será esto la eclosión, el reconocimiento franco de una situación que existía desde hacía tiempo?

Si los partidarios de la arquitectura nacional parecen sorprendidos de ser calificados de ser campeones del ideal aca-

démico, lo serán aún más, al encontrarse, ante la arquitectura moderna, delante de otra tentativa académica.

La arquitectura moderna nos parece, en efecto, como un esfuerzo desesperado para consolidar, en un momento de transición, la arquitectura y el arte (palabras sagradas de la academia) con un andamiaje de fórmulas montadas apresuradamente.

Su internacionalismo se explica, en gran parte, por el deseo de hacer admitir GENERALMENTE estas fórmulas para asegurarse el dominio.

El complot de los hombres-máquinas, de los enemigos de nuestra raza, contra el arte y la belleza, se reduce a una tentativa de artistas, fervientes de la belleza, de probar que hoy, como en 1700, la arquitectura, el arte, debe dominar la construcción.

Estos artistas se apresuran a cubrir el rápido progreso técnico de la construcción con el manto de una nueva estética, concebido rápidamente para impedir al edificio que se escape de sus manos.

Bajo esta luz, la arquitectura moderna no parece sin duda menos criticable, pero sus cualidades se revelan como lo opuesto a lo que el movimiento nacional ha creído que tenía que combatir en ella.

Si es verdad, tal como nosotros lo creemos, que este movimiento parte de la crítica de la arquitectura moderna, su esencia misma debe quedar afectada, si esta crítica se revela inexacta.

Hemos visto ya, que ella no ha reanudado las tradiciones nacionales en ninguna parte; que ella ha opuesto al internacionalismo moderno otro internacionalismo; parece, en efecto, que nuestra vida, fuertemente imbuidos desde hace tres siglos de la influencia normalizadora del clasicismo, de la filosofía del siglo de la Revolución, de los intercambios entre

naciones del siglo burgués, no sabría soportar la vuelta a las antiguas formas nacionales. Se quiera o no, ha devenido europea. (*Aplausos*).

Guardémonos, sin embargo, de conclusiones demasiado ligeras. Si el movimiento nacionalista en arquitectura no ha sabido reencontrar las verdaderas tradiciones nacionales, la cuestión queda, sin embargo, planteada: ¿es posible (o deseable) encontrar estas tradiciones nacionales?

Ante todo, sería necesario definirlas. Allí, las dificultades empiezan con la palabra misma 'nación'.

Si algunos pueblos privilegiados, como los franceses, son casi precoces en plasmar, en una unidad política, su vida étnica, la mayor parte de las naciones europeas son de creación más bien reciente y artificial.

El que buscase una tradición austriaca, la encontraría tan fácilmente en Praga, en Breslavia, en Budapest como en Viena; más aún, esta tradición austriaca no se remonta más allá del siglo XVII cuando comienza a dibujarse sobre el fondo de la vida alemana. Todavía Mozart es considerado alemán, a veces en un sentido bastante nacionalista y combativo.

Cuando un día en Bruselas alabé el arte belga, tuve esta respuesta: 'No hay arte belga, hay un gran arte flamenco'.

Es necesario, pues, entendernos. Cuál es esta tradición que nosotros queremos reanudar en Europa desde que se abandonó la gran ruta clásica y cuál es la cuestión de las tradiciones. Estamos en presencia de cuatro categorías diferentes: tradiciones NACIONALES, REGIONALES, tradiciones de los PUEBLOS, y de las RAZAS.

Se podría, basándonos en estas unidades, dibujar cuatro mapas de Europa, donde ninguna frontera coincidiría con las fronteras actuales: la región que se llama Flandes pertenece a tres naciones. El Jura es francés, suizo (y los alemanes hablan de un Jura alemán). El país catalán, el país vasco, la Transilva-

nia, el Tirol (por no citar más que algunos ejemplos), son regiones divididas por fronteras nacionales. Para las razas, la cuestión deviene aún más complicada.

A esta diversidad se añade todavía un hecho histórico que los amigos de una renovación nacional deberían tener en cuenta. Hay naciones que se han fundido en unidades más grandes, otras que han salido enteras para apoyarse sobre otros organismos. Prusia ha desaparecido en Alemania, la Cerdeña en Italia, Córcega, por el contrario, está adscrita a Francia a la que no pertenece ni por el carácter étnico ni por la formación del país. Hay ciertamente razón para hablar, como hace Moeller, de un estilo prusiano. Esto no es ni el estilo de una raza, ni el de una región: es el estilo de una nación dentro de una nación.

Ante estas dificultades, los amigos de los estilos nacionales se han refugiado en la tradición, o, más exactamente, en un derivado bastante deformado de la tradición clásica, que ellos han tenido cuidado de envolver con colores locales.

El concurso del Arte Regional de la Exposición de 1937 dice bastante sobre esto. Estos son los planes de nuestros días. Bonitos restaurantes confortables, con las cocinas bien organizadas, cómodamente arreglados. Ni sus falsas estructuras de madera normandas, ni sus falsos tejados cubiertos de pizarra de la Lorena los acercan a la granja o a la casa rural de donde se han tomado estos motivos. Ni su perfecta instalación eléctrica, ni tampoco sus carpinterías en serie nos parecen surgidos del espíritu artesanal que, sin embargo, sus pesadas vigas del techo quieren evocar.

No discuto si los han copiado bien o mal: la buena copia no es posible y queda por saber si es deseable.

Es una cuestión política.

Cuando los pueblos de Europa se decidan a volver a la tierra y a formar una federación europea de pequeñas repúblicas campesinas, las arquitecturas nacionales tendrán alguna

posibilidad de renacer por sí solas; mientras tanto, todas las tentativas encallan fatalmente ante la oposición entre la vida de 1935 y las formas nacionales surgidas de una vida totalmente distinta. (*Aplausos*).

Resumamos:

No es ni fácil reencontrar, ni deseable reanudar las verdaderas tradiciones populares. En cuanto a la tradición que los nacionalistas oponen a los arquitectos de vanguardia, no puede, en absoluto, ser considerada como nacional. La antítesis: nacional-internacional se resume en esta otra: antiguo-moderno; o más bien, lo que algunos consideran como el estilo antiguo y lo que otros toman por el estilo nuevo.

Ante esta discusión entre dos academias, no nos queda más que permanecer neutrales.

Parece que la arquitectura está, de nuevo, en un *impasse*, que es necesario una vez más, empezar por los elementos.

Atendiendo, hoy y mañana, no hay casi otra cosa que hacer que estudiar cada cometido con un espíritu alejado, todo lo que sea posible, del deseo de querer crear una obra de arte nacional o moderna; de aplicarse, con todo su ser (que contiene, sin que por esto se tenga necesidad de darse cuenta de ello, todo el conjunto de descendencia, de costumbres, de formación que hacen un carácter nacional) en la solución más verdadera del problema teniendo en cuenta, bien entendido, todas las condiciones, el clima incluido, el suelo, las costumbres. Entonces, pero sólo entonces, surgirán construcciones que reflejen el carácter de nuestra época. (*Aplausos*).

No hay más que mirar los símbolos en torno a los cuales la lucha se reanima cada día: techo inclinado contra terraza plana, ventana vertical contra ventana horizontal, para darnos cuenta, cómo son superficiales estas oposiciones. Cuando se compara la estructura, los materiales, la distribución de una obra moderna con otra tradicionalista, nos damos perfecta

cuenta de que la diferencia no es tan grande, cuando esta obra es de 'arquitectura'.

En este sentido, una arquitectura nacional existe ya un poco por todas partes. Con ocasión de un viaje a Dinamarca, fui sorprendido por ciertas cualidades de las construcciones contemporáneas, cualidades no encontradas con tanta pureza en ninguna otra parte. 'He aquí, al menos, una arquitectura nacional' le dije al eminente crítico Hansen. Y me respondió esta frase: 'toda buena arquitectura es nacional', y tras un silencio: 'y toda arquitectura nacional es mala' (*Aplausos*)".

Tras haber terminado su lectura de la ponencia de su compañero el Sr. Jean-Paul Sabatou siguió en estos términos:

"A la ponencia de mi colega Julius Posener yo añadiría algunas palabras.

La arquitectura en todas las épocas de la historia ha expresado siempre, sintetizada de la manera más noble, la más permanente, las aspiraciones, las tendencias, las creencias de los hombres.

Esta tradición es la única que nosotros los jóvenes, queremos conservar; queremos dejar tras nosotros testimonios de nuestra época, obras que serán el reflejo de nuestras luchas, nuestros esfuerzos, nuestro ideal humano, vibrantes de amor, de juventud, y emplearemos en ello, a pesar de los nacionalismos exacerbados, a pesar de la angustiosa inquietud de los trastornos que se preparan, toda nuestra voluntad y toda nuestra fe, en nuestro ideal de arte y fraternidad". (*Vivos aplausos*).

PONENCIA DEL SR. JOSEPH VAGO

"Señoras y señores,

'Los Congresos, en general, no valen para nada, y las reuniones internacionales menos aún; jamás llegan a una conclusión, a un resultado práctico'.

Estas son las palabras que escucho desde distintas partes. Los escépticos añaden además: ¿para qué sirven todas esas discusiones más bien teóricas? El artista trabaja y debe trabajar por sus instintos, y no tiene necesidad de tantas teorías.

Esa es una observación que sería hasta cierto punto justa si fuese posible crear, por procedimientos químicos en un alambique, un artista compuesto exclusivamente de instintos. Entonces, este artista artificial actuaría y trabajaría a la perfección.

Pero, desgraciada o felizmente, el artista es un hombre, un ser vivo que, además de los instintos, posee también un cerebro con el cual reflexiona, piensa y teoriza.

Es así que, en el dominio del arte, oímos hablar de naturalismo, de impresionismo, de formalismo, de constructivismo y de no se qué cuantos otros 'ismos'.

Los arquitectos, como por otra parte todos los artistas, no son oradores. Es por esto que es tan difícil provocar, en los congresos de arte, una viva discusión. Sin embargo, entre nosotros, discutimos siempre. Cada uno tiene su convicción bien determinada y está dispuesto siempre a defenderla y atacar las de los otros. Una razón más –dicen los adversarios de los congresos– para no organizar estas reuniones y no disputarse ninguna ventaja.

Pero, igual que la buena mujer hacendosa que tiene siempre su casa en orden y en perfecta limpieza, experimenta sin embargo la necesidad de hacer, una o dos veces por año, una limpieza general, los artistas también deben reunirse de vez en cuando para hacer una 'limpieza general' en la confusión de ideas y teorías.

Esto no es siempre fácil; y el tema de nuestra Reunión nos emplaza ante una dificultad imprevista. Porque –no se puede negar– la cuestión de 'la evolución de las arquitecturas nacionales' toca a la política.

La política y el arte son, sin embargo, según el código de la estética 'pura' del siglo XIX, antípodas absolutas que nada tienen que ver la una con la otra.

El problema deviene aún más difícil si lo queremos mirar desde el punto de vista de nuestro eminente Presidente que, para precisar la cuestión de una forma clara y bien circunscrita, la ha formulado así: '¿es que la política puede influir en la construcción?'

La cuestión así planteada contiene ya la respuesta implícita: la política no puede influir en la construcción; y como la arquitectura no es más que construcción artísticamente ordenada, los principios y las reglas son hoy idénticos en todos los países civilizados. Por consiguiente, no se puede hablar de 'arquitecturas nacionales'. Sin embargo, las arquitecturas nacionales existen y han existido siempre.

La arquitectura gótica es, también, el resultado y la expresión de un sistema de construcción, el de las bóvedas ligeras nervadas. Y sin embargo, ¡qué diferencia entre el gótico italiano, francés o inglés!

En la época que hoy llamamos el 'Renacimiento' los principios de la construcción eran los mismos por toda Europa. El arte del Renacimiento, nacido en Italia, se expandió por todas partes, pero considerablemente transformado en los diversos países.

Se podría objetar aquí que hay una diferencia enorme entre la Edad Media, el Renacimiento y nuestros días.

En el pasado, no sólo los hombres sino también las ideas viajaban a pie. Hacían falta muchas décadas para que un movimiento de arte pasase de un país a otro, y no hay nada más natural que a través de las distancias y del tiempo, todas las cosas se deformasen sensiblemente.

¿Pero hoy? Tenemos los trenes rápidos, los aviones, el telégrafo, el teléfono, la T. S. F.* y la idea nacida en un país cualquiera, deviene conocida, el mismo día, en el mundo entero. Y no son sólo los interesados los que adquieren cono-

* Telegrafía sin hilos.

cimiento de ella; los diarios y las revistas informan también puntualmente al público.

Es el internacionalismo absoluto del pensamiento.

¿Cómo suponer, pues, una deformación semejante a la de la Edad Media?

Este razonamiento sería justo si se pudiesen meter los materiales en una máquina, mezclarlos bien con las normas y las reglas de la construcción, girar una o dos veces la manivela y por el otro extremo de la máquina, el palacio construido apareciese terminado. Pero la máquina a través de la cual los materiales, las teorías, las normas y los cálculos forman la obra de arte, es una máquina muy complicada, muy delicada: es el artista. Un ser humano, un individuo mortal, que tiene ideas, sentimientos, incluso caprichos.

Y todos estos elementos: pensamiento, sentimiento, caprichos, colaboran en la creación.

Y aquí justamente está la línea de demarcación entre el trabajo puramente científico o mecánico y la creación artística, en la cual, notamos la vibración del alma eterna del artista creador.

De ello resulta que la solución de un mismo problema, con los mismos datos constructivos, varía totalmente según la personalidad del autor. La mejor prueba de ello se tiene en los concursos.

Pero visto desde una cierta distancia, esta divergencia entre las soluciones, disminuye o casi desaparece cuando se trata de artistas de un mismo país. La individualidad tiene tan poca importancia en la arquitectura, que es esencialmente un arte social, que ha sido necesario que nos explicaran que las villas, que hemos visitado ayer en el barrio BABA, han sido proyectadas por diversos arquitectos, pues nos parecían como concebidas de un solo intento, a nuestros ojos de extranjeros.

Y hemos constatado también, un cierto carácter, un 'gusto' especial, que distingue lo 'moderno' de Praga de lo 'moderno' de París, por ejemplo.

Examinando las causas de esta diversidad, encontramos inmediatamente, ciertos puntos de apoyo para explicarlas. La arquitectura sirve para satisfacer las necesidades de los ciudadanos. Por otra parte, estas necesidades, aunque idénticas, varían en los diferentes países. E igual que el águila más audaz no puede abandonar la esfera de atracción del globo terrestre, el artista, aunque posea la fantasía más aislada, no puede liberarse del SUELO, de la sociedad en la que él –y todos sus pensamientos– han germinado.

El arquitecto y el cliente están igualmente sometidos a las exigencias de la sociedad.

No cito más que algunas pequeñas observaciones que, a primera vista, parecerán quizás más bien ridículas; pero que sin embargo son ejemplos bastante característicos. Hemos podido constatar que en Praga todos los cafés están en el primer piso.

Una solución indudablemente práctica. Permite charlar apaciblemente con los amigos. El ruido de la calle no nos molesta en la lectura de nuestro diario; el polvo no entra en nuestra taza de té y el olor de gasolina no estropea el aroma de nuestro aperitivo.

Pero ¡contad esto a un parisino! ¡O intentad persuadir a los habitantes de Praga del encanto de las muy incómodas terrazas de los cafés parisinos! Lo que es bueno para París sería una fatalidad en Praga. Se podrían multiplicar los ejemplos.

Las costumbres locales son numerosas; ellas determinan las disposiciones de las plantas y por consiguiente, el aspecto de los edificios.

Numerosas 'tradiciones' desempeñan un importante papel en la evolución del arte, a pesar del aliento con el cual

cierta juventud 'ultra-moderna' querría derribar todos estos 'viejos juegos'.

No se puede renegar del pasado; vive aún en nosotros, y el revolucionario más grande de hoy no es más que la transición entre el Ayer y el Mañana.

Todo lo que en nuestra juventud, hemos encontrado hermoso o feo, bueno o malo, deja en nosotros su huella.

* * *

Pero examinemos la cuestión desde un horizonte más amplio e intentemos precisar las causas de estos fenómenos sobre una base más científica.

La primera cosa que constatamos es que sería difícil encontrar una respuesta a nuestra pregunta entre las teorías estéticas del pasado siglo. Este esteticismo ha colocado el arte sobre un pedestal imaginario, herméticamente aislado de la prosa de la vida cotidiana. Pero cuanto más hablamos de arte, cuanto más buscamos descubrir las verdaderas leyes de su evolución, más se eclipsa la falsa aureola con la que los estetas han querido rodear al arte. El arte ya no es un juego de profesionales, ni la distracción de 'ricos' aburridos; ya no es un fantasma que vive para sí mismo e indiferente de las aspiraciones, alegrías y dolores de la humanidad. El arte desciende de su trono falaz y deviene simplemente lo que siempre ha sido, una de las manifestaciones de la actividad espiritual de los hombres. Cada obra de arte es un espejo en el cual vemos el reflejo de nuestra vida, cada obra de arte es un portavoz de nuestros sentimientos, de nuestras aspiraciones individuales y sociales.

No se puede, sin embargo, negar que la política expresa, también ella, las aspiraciones humanas incluso de una forma mucho más precisa que el arte; y la palabra 'nacional' es una noción puramente política, que ha entusiasmado a los pueblos hasta el fanatismo y que, todavía hoy, no cesa de incidir sobre las almas.

He aquí, pues, la política considerada como una fuerza motriz de la actividad espiritual de los hombres, y por consiguiente, también de la creación artística.

Hablando de 'política' no es necesario pensar en la falsedad de ciertos políticos o en las disputas de los partidos. Estos movimientos temporales que, a veces esconden, bajo grandes palabras, intereses privados, no tienen ninguna influencia sobre la formación del arte.

Incluso un acontecimiento político tan terrible como la guerra mundial, no ha influido en absoluto a las artes.

Los historiadores pueden mentir: es su trabajo querer intentar justificar la locura, la brutalidad y la crueldad que ha lanzado sobre la humanidad este azote. Pero el arte es siempre sincero. El historiador puede incluso glorificar esta carnicería infernal; (ciertos políticos de ciertos países querrían aún hoy, excitar las almas con nuevas matanzas), pero el arte permanece mudo. La guerra no forma parte de las aspiraciones humanas, no fue capaz, a pesar de todos estos horrores y todas estas monstruosas emociones, de engendrar la menor obra maestra. Ni siquiera una sola poesía.

La humanidad lo que quiere es olvidar los recuerdos de esta gran tragedia más que eternizarla a través de las creaciones artísticas. Si la política cotidiana no cambia en nada la expresión del arte, las grandes concepciones políticas que caracterizan a toda una época, tienen una gran influencia sobre su evolución. El nacionalismo es una de esas fuerzas motrices.

Pero es necesario distinguir bien la política nacionalista del verdadero sentimiento nacional.

La primera no es más que un abuso de los sentimientos nacionales de los ciudadanos; no predica más que el aislamiento de las naciones, la discordia, el odio entre los pueblos, incluso entre compatriotas. El verdadero nacionalismo, por el contrario, es el hijo espiritual de la gran revolución, en la que

las palabras de orden: Libertad, Igualdad, Fraternidad, no son sino sinónimos de los sentimientos nacionales.

Es en este sentido que, por citar un ejemplo, el gran poeta nacional húngaro Petöfi, ha cantado sus canciones patrióticas y que ha querido morir luchando por la libertad de su amado país: ha muerto por la libertad humana.

* * *

Hay dos fuerzas, o más bien, dos grupos de fuerzas que determinan la evolución y los cambios en el arte.

La una es la naturaleza, lo insensible, lo invariable; la otra, la sociedad siempre en movimiento, siempre en evolución.

De la infinidad de los aspectos de la naturaleza sólo los que ya han entrado en nuestra conciencia son los que pueden influir en nuestra actividad artística. Ya se trate de los nuevos materiales, ya se trate de la estática, de las leyes, del color, o de la óptica, es siempre la técnica la que explota los nuevos descubrimientos de la ciencia.

Esta técnica, cuyo conjunto se llama en arquitectura 'construcción' determina el aspecto formal de los edificios y es la vida social la que inspira, a las formas muertas de la construcción, su contenido ideal, su espíritu vivificante.

Como nuestros conocimientos técnicos son idénticos en todas partes, el formalismo de nuestras construcciones es también internacional. Por el contrario, la evolución de la sociedad varía sensiblemente según los diversos países. Situación geográfica, clima, historia, costumbres, y mil cosas más dejan sentir allí su influencia. El resultado es la gran diferencia entre el grado de civilización de los diferentes países.

Contrariamente a lo que se tiene la costumbre de afirmar, el arte sigue detrás a las manifestaciones espirituales de la humanidad, y el artista no precede nunca a su época.

Expresión y crónica de las aspiraciones humanas, el arte no puede contar y eternizar más que lo que ya existe; no puede expresar más que sentimientos ya desvelados en el hombre por las circunstancias de la vida.

Que haya un mecanismo económico servido por prodigios técnicos, que tengamos ferrocarriles, el automóvil, el telégrafo, la T. S. F. y miles de máquinas sirviendo a nuestro confort, todo esto determina el carácter de esta época, donde las aspiraciones y los ideales humanos, las relaciones del hombre con el universo, están igualmente determinadas por la influencia de las circunstancias sociales dadas.

Cuando se forman los nuevos sentimientos, los nuevos ideales de belleza, 'la época' existe ya desde mucho antes en sus organismos económicos, políticos y sociales.

Sin embargo, las formas de manifestaciones del alma no surgen por todas partes a la vez en un mismo estado de evolución del organismo social. Se podría decir que el torrente de la evolución las arrastra más o menos rápidamente en razón de su peso específico.

El filósofo, el poeta, pueden aún soñar un porvenir más feliz, las piedras construidas no expresan más que los sueños ya realizados. Ésta es la suerte de todas las artes plásticas.

Sería también una idea vana y errónea imaginarse que todo el arte plástico moderno, formándose bajo la dirección de la arquitectura expresará los ideales de toda la humanidad contemporánea.

El arte es siempre el cronista de las ideas de la clase llegada al poder. Es esta clase quien hace construir las casas, es ella la que compra los cuadros, encarga las estatuas, lee los libros, frecuenta los conciertos. Todo lo que se hace, se hace para ella y se ajusta a su mentalidad.

Todo lo que se escribe, se pinta o construye hoy, es la expresión de la ideología de esta clase burguesa llegada al poder en el régimen capitalista.

Si, en la época de los emperadores romanos, los arquitectos edificaron magníficos palacios de mármol, baños espléndidos –el Coliseo– ellos no expresaron seguramente el ideal y las aspiraciones de los esclavos y de los mártires que sufrieron el martirio.

Aunque se ha esculpido a los gladiadores más musculosos, las Venus con las más bellas líneas, el deseo de los oprimidos se dirigía ya ardientemente hacia un ser idealizado, casi inmaterial, alejándose de los esplendores de los dioses paganos.

El arte hoy en formación será la apoteosis del capitalismo que ha realizado las ideas nacionales y las ideas de libertad a favor de una cierta capa de la sociedad. Y en esto no hay grandes diferencias entre Praga, París, Nueva York o Moscú.

Sin embargo, la ideología de los hombres es igualmente función de las necesidades económicas. Aunque el capitalismo, en sus inicios, tenía necesidad de asalariados baratos, la liberación de los siervos, la abolición de la esclavitud apasionaba las mentes, y se alumbró la moderna noción de libertad y nación. El sistema de nuestra economía moderna, basada sobre la competencia individual, se transforma en una etapa posterior de su evolución en una concurrencia de grupos económicos aglutinados en 'naciones', que ha acabado, en la crisis actual, en el aislamiento casi total de las naciones y en su rivalidad individual. En el dominio del arte este aislamiento 'nacional' está apoyado aún por otras consideraciones económicas. Cada país, para favorecer la afluencia de extranjeros, busca desarrollar algunas especialidades nacionales, mientras que la casta de aquellos que ejercen el mismo oficio, se defiende con todas sus fuerzas contra la competencia del extranjero.

No hay sólo una jurisprudencia nacional, una ciencia médica nacional. Incluso el ejercicio de las profesiones artísticas, de la arquitectura, por ejemplo, está unido a un sello nacional, como si hubiera estáticas diferentes para los diferentes países.

Es así que en este mundo lleno de ideas internacionales, se crean a sabiendas 'artes nacionales'. El Francés, el Inglés se aferran obstinadamente a sus tradiciones, el Alemán crea un arte 'germánico', el fascismo reclama '*Italianità*' e incluso Rusia querría producir a toda costa un arte 'soviético'. Los Checos, como por otra parte, otras pequeñas naciones, han intentado desarrollar un arte nacional mediante la aplicación de sus ornamentos populares. Kotera, Gocar, Janak, Plecnik y otros arquitectos, tras algunas experiencias poco afortunadas, han abandonado esta idea. Pero no está lejos el tiempo en que la retomarán de un modo más claro. Es así que, a pesar de toda apariencia, en este mundo lleno de cambios internacionales, la arquitectura, como un patriota conservador y terco, afirmará y acentuará decididamente, en cada país, las características nacionales que le son propias. Será la última floración del espíritu del liberalismo, pero al mismo tiempo su canto de cisne.

Semejante a un cuadro de Rembrandt rico en contrastes de sombras y luces, este arte 'moderno' hablará de grandes deseos de la humanidad, de ideas universales que le habían animado durante siglos, que le habían empujado hacia el paraíso deseado que habían creído poder alcanzar. Expresará todo lo que había entusiasmado a la humanidad desde Newton, Keppler, Voltaire, Rousseau, Danton: deseo ilimitado de la libertad, conquista de la naturaleza, liberación y enriquecimiento de la humanidad por la ciencia, las investigaciones libres y la técnica. Contará a la posteridad producciones lindantes con el prodigio, una fuerza de voluntad que no conoce obstáculos. Y a la vez, contará sus terribles miserias. Dará testimonio de la degeneración del alma de la burguesía que no

aspira más que a su bienestar privado. Fortunas fantásticas, inquietudes inmensas, miserias de millares tirados sin cuidado en el arroyo.

El arquitecto debe tomar nota de esta necesidad inevitable de la evolución social; debe colaborar conscientemente en la formación de las arquitecturas nacionales, pero sin olvidar jamás el contenido ideal de la idea de 'nacional' que es y siempre será: la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad de todos los pueblos del mundo". (*Vivos aplausos*).

* * *

PONENCIA DEL SR. EUGÈNE RATNER (leída por el Sr. CHELOUCHE)

"Palestina presenta, a nuestro parecer, un interés muy particular desde el punto de vista de la evolución actual de las arquitecturas nacionales.

Podemos estudiar allí, una junto a otra, la evolución (si es que la hay) de la arquitectura árabe del Oriente Próximo bajo el impacto de las fuerzas modernas; y sobre el mismo suelo, en las mismas condiciones de clima, la evolución de una arquitectura importada en todas sus partes desde ultramar y que tiende a enraizarse a este nuevo suelo. El prodigioso impulso de la inmigración sionista ha hecho construir en algunos años modernos barrios de viviendas junto a los antiguos barrios orientales de Jerusalén o Haifa; una ciudad entera (Tel-Aviv) con teatros, bancos, templos y mataderos modernos ha surgido de la arena. Barrios de fábricas se infiltran entre las plantaciones de naranjos de Jaffa, se alinean sobre las arenas y entre las palmeras de la bahía de Haifa. Villas y granjas colectivas, construcciones modernas en serie, se implantan en los espacios vacíos entre los pueblos árabes colgados sobre las colinas. ¿Se encontrará alguna síntesis, cualquiera que sea, para estos aspectos tan diferentes?

El centro del problema se sitúa aquí como en todas partes: ¿Existe, en general, una 'evolución' de las arquitecturas nacionales hacia nuevas arquitecturas 'nacionales' para las cuales el movimiento revolucionario de la arquitectura moderna no ha servido más que de fermento? O bien, ¿están llamadas a desaparecer y ser reemplazadas, si no por una arquitectura internacional universal, al menos por arquitecturas regionales de grandes extensiones –arquitectura de Europa del Norte, arquitectura mediterránea–, etc.? Estas evoluciones, una u otra, ¿son el resultado de influencias buscadas o el juego de fuerzas impersonales, llevando, un poco por todas partes, a los mismos resultados?

Los dos aspectos de la arquitectura palestina son interesantes a este respecto; son distintos e incluso contradictorios.

Primer aspecto: la evolución de la arquitectura nacional autóctona, sirio-palestina en este caso. El segundo: la evolución de la arquitectura sionista; sus arquitectos, procedentes de todos los países, importan todas las tendencias de sus países de origen. ¿Conducirán, a fin de cuentas, a una arquitectura nacional o a la Torre de Babel?

El caso de la arquitectura autóctona es interesante, pero comparativamente simple; tiene mucho en común con los desarrollos paralelos en Occidente. Pero los resultados son más limpios, menos complicados, por las transiciones graduales. Se podría incluso objetar que estos países no han tenido desde hace mucho tiempo una arquitectura nacional y que la cuestión misma de una evolución no tendría sentido plantearla. Pero esto no sería exacto. Existía ya antes de la guerra, y desde Constantinopla hasta El Cairo, una tendencia a teñir los inmuebles mas diversos de un estilo 'oriental'. Tras la guerra, y paralelamente a los desarrollos políticos, estas tendencias se han acentuado y a la vez diferenciado. Se podría incluso hablar, no tanto de arquitecturas nacionales sino de arquitecturas nacionalistas. Pero el problema era más difícil que en Europa. Al mismo tiempo que se encaraba con la resurrección

de un estilo 'nacional' oriental, se lanzaba por la borda todo lo que le servía de base y se esforzaba por seguir en todo –construcción, distribución, proporciones de ventanas– los modelos europeos. Se limitaba pues a aplicar en las fachadas detalles copiados de monumentos históricos. Los resultados negativos son aún más evidentes que en Occidente: el hábito y el cuerpo no tienen nada en común, en Palestina tanto como en Beirut o Heliópolis. En Palestina hay, por otra parte, pocos arquitectos árabes. El edificio más importante ejecutado por un arquitecto musulmán para una institución religiosa árabe –el Palacio Hotel en Jerusalén– fue construido por un arquitecto turco y en un estilo 'oriental' que tiene poco en común con el carácter general de la arquitectura árabe en Palestina o Transjordania. Mucho más ambiciosos son los ensayos hechos por los arquitectos europeos al servicio de instituciones religiosas o gubernamentales, de imponentes fábricas en cuanto a sus dimensiones, la riqueza de medios, la situación topográfica. El ejemplo más llamativo es el inmenso edificio de la Y. M. C. A. en Jerusalén ejecutado por arquitectos americanos. Todos los elementos orientales en general y árabes en particular están allí presentes y el conjunto da la impresión de una escenografía cinematográfica que en seguida os cansa. Quien reside un corto periodo en Oriente no se habría equivocado de este modo, el paisaje austero de Jerusalén no soporta semejante vecindad. Mucho más serias son las tentativas de los arquitectos ingleses en Palestina para reconciliar en sus trabajos el carácter mismo de la arquitectura árabe (que tiene características mucho más profundas que la ornamentación exterior), con las modernas tendencias de construcción y composición. No se puede negar que muchos de estos trabajos son tentativas de muy buen gusto y de un buen sentido de las proporciones y los volúmenes. Las mejores realizaciones son las más sobrias: postas de policía, un palacio de justicia, algunas escuelas. Las obras más costosas –bancos, iglesias, museos– ya están menos logradas: desde el momento en que se mezcla la ornamentación se empieza a perder pie. Además de las

obras de arquitectos ingleses, habría que mencionar, en este orden de ideas, el Consulado de Francia en Jerusalén. Pero todos estos ensayos –incluso los más conseguidos– han quedado en espera, aislados y estériles. Los arquitectos árabes no se inspiran en ellos, parecen tener la ambición de convertir las villas en Palestina semejantes a Beirut o Alejandría, en un guiso de tipos de inmuebles y cines de París, Berlín o Roma, condimentado a veces con ornamentación a la 'oriental'. Es imposible discernir una tendencia general. La arquitectura 'nacional' del país está desintegrada desde hace tiempo; el movimiento moderno de la arquitectura occidental no ha hecho más que acentuar esta desintegración, privando a los arquitectos del país de modelos homogéneos en el extranjero.

Si los países orientales están destinados a tener, en el futuro, arquitecturas nacionales, deberán probablemente tomar el camino que ha elegido Kemal Ataturk –acabando con el pasado y volver a empezar, adaptando la arquitectura moderna a las necesidades del país.

El segundo aspecto del desarrollo de la arquitectura en Palestina es mucho más instructivo. La Palestina sionista, bajo muchos aspectos –político, sociológico, nacional– da la impresión de un laboratorio de química; las reacciones ocurren rápidas y con mucha intensidad. Pero los problemas que se plantean ante los arquitectos sionistas no son problemas de laboratorio, de ciencia pura. Se trata de construir, de construir rápidamente, con procedimientos a veces poco ensayados, en condiciones de un clima nuevo, con una mano de obra que a menudo no ha hecho todavía más que aprender su oficio.

Los arquitectos no tienen ante los ojos modelos para ayudarles (lo que tal vez es una suerte para ellos). Pero no es fácil, en estas condiciones, hacer frente a los problemas más diferentes: viviendas urbanas, pueblos y granjas, fábricas y cines. ¿Dónde queda tiempo para las discusiones estéticas y teóricas? Y sin embargo, la arquitectura sionista ha visto pasar y desaparecer tendencias que en Europa han durado años y

cuya suerte no es allí, a veces, aún muy clara. Si mantenemos la designación de arquitectura nacional y arquitectura nacionalista, se puede decir que es esta última la que dominó los primeros años: nada más natural en el cuadro del sionismo, tendente a una resurrección nacional. A falta de modelos nacionales en el pasado se intentó servirse de emblemas y símbolos nacionales, que se aplicaban a diestro y siniestro, en los edificios más dispares en cuanto a su concepción general. Esta tendencia nacionalista, privada de toda base arquitectónica, fracasó como todas las tentativas similares en Europa (Bulgaria, Rumania, Rusia antes de la guerra).

Una tentativa más seria fue aquella de erigir una arquitectura nacional palestina sobre los fundamentos generales de la arquitectura oriental-mediterránea sirviéndose de elementos extraídos desde Palermo hasta Bagdag y Persia. Estas tentativas fueron más o menos acertadas según la calidad de sus autores; algunas fueron malas decoraciones cinematográficas e infestaron los primeros años del desarrollo de Tel-Aviv, la ciudad-modelo del desarrollo sionista. Otras se elevaron a un nivel de obras serias, como el Instituto Técnico, el Banco Anglo-Palestino en Haifa y algunas más. Todas quedaron estériles y sin influencia. Las causas son muy claras: estas tentativas fracasaron, ante todo, por la incompatibilidad de las formas y ornamentaciones históricas con los sistemas de construcción modernos, la utilización de mano de obra y, sobre todo, con las posibilidades económicas, pero también con consideraciones de otro orden. No es fácil copiar las formas de la Alhambra con hormigón armado, cada arco apuntado aumenta las dificultades de encofrado y enlucido; el precio de las construcciones similares, en piedra, es casi prohibitivo. Es mucho más fácil hacer toda la ornamentación en molde de yeso. Y no se tarda en acumular polvo, sobre todo en las condiciones de Palestina, donde hasta las mujeres más cómodas, deben hacer ellas mismas sus labores domésticas.

Dos posibilidades se presentan entonces. O bien tomar los modelos un poco de todas partes, en Berlín, París o Varsovia según el país de origen del arquitecto o de su cliente, o bien renunciar a todos estos recuerdos y navegar en el surco de los ensayos nuevos de la arquitectura occidental. Tras algunos titubeos la mayoría de los arquitectos se lanzaron resueltamente por esta última vía. Las causas de orden económico y técnico que hemos apuntado más arriba favorecían estas tendencias. La mayor libertad en la concepción moderna del plano permitía tener en consideración las condiciones del clima oriental, por ejemplo la orientación hacia la brisa refrescante de la mar. Los tejados planos encajaban bien en el entorno oriental; la falta de detalles ornamentales, difíciles de realizar con artesanos poco experimentados y sin tradición, todo esto, jugó un papel importante y acabó por asegurar la supremacía de la arquitectura moderna.

Basta recorrer los barrios nuevos de Tel-Aviv o de Haifa –no los de hace diez años que marcan ya toda una época en Palestina– para darse cuenta que el periodo de transición ha pasado.

Un criterio de orden general ayudará a llegar a esta conclusión: en los periodos de transición, por definición un poco anárquicos, es el individuo el que cuenta. Las soluciones válidas alternan con obras de mal gusto, chillonas, no ajustadas a reglas o tradiciones –¡pensemos cuando Van de Velde era joven!–. Pasada la transición, un nivel general empieza a imponerse, donde unas pocas cumbres emergen todavía con características individuales.

Es el caso de Palestina en estos momentos. Los gestos de las primeras tentativas han dado paso a una fisonomía definida; ya no es fácil conocer al arquitecto cuando se ve una casa en construcción.

Pero otro aspecto es mucho más interesante desde nuestro punto de vista. La orientación de los arquitectos hacia la

arquitectura internacional moderna, fue presentada aquí como en todas partes, como una renuncia definitiva al ideal de una arquitectura nacional, casi como una traición a la patria. Lo que quisiéramos demostrar es que, precisamente el camino, si es que hay uno, para llegar a la evolución querida, es la creación de una nueva arquitectura nacional.

Toda otra solución conduce a la Torre de Babel: tendremos, una junto a otra, la influencia de todos los países de origen de los arquitectos inmigrados, o de las escuelas extranjeras frecuentadas por nuestros jóvenes, o muchas tendencias historicistas –barroco, renacimiento, gótico– cuya duración es, ¡ay!, más corta que la vida de los edificios que ellas producen a lo largo de una misma calle.

La orientación hacia la arquitectura moderna ha resuelto todas estas contradicciones y ha saneado el terreno. Creemos que con los años, las influencias del clima, de la estructura social, de las posibilidades económicas y constructivas, aportarán modificaciones que, imperceptibles de momento, harán evolucionar a la arquitectura internacional hacia una serie de nuevas arquitecturas nacionales o regionales".

* * *

Tras la destacable exposición de la delegación palestina, tienen la palabra los delegados de Bulgaria señores Lubain Toneff, jefe del servicio de urbanismo de la ciudad de Sofía, redactor jefe de la revista "El Arquitecto", y Dimiter Fongoff, secretario de la Asociación de Arquitectos Búlgaros.

PONENCIA DE LOS SEÑORES TONEFF Y FINGOFF

El cambio profundo de las condiciones de existencia desde hace una veintena de años (condiciones técnicas y sociales) evidentemente debía tergiversar las bases de la Arquitectura (...social por excelencia...) y, revolucionar con ello las concepciones y las formas. Los materiales y los nuevos procedimientos de construcción puestos al servicio de las necesidades vitales de los alojamientos y otros, de las grandes masas atraídas a las ciudades –he ahí el fundamento de la 'Arquitectura moderna'–. 'Moderna' –¡no!, 'Contemporánea'–. –¡Sí!– por los procedimientos y 'contemporánea' sobre todo por los principios, por las necesidades a satisfacer.

Ella evoluciona como ha evolucionado siempre en las grandes épocas arquitectónicas del pasado. (*Aplausos*).

Siendo contemporánea la arquitectura ¿se parecerá en todos los países?, ¿irá hacia un internacionalismo de formas?

Los cambios en las condiciones de vida ¿se han hecho notar en todos los países? –¡Sí!:

- Ante todo, la evolución técnica ha penetrado en todas partes. Los medios de comunicación, los cambios materiales y espirituales se han desarrollado en tal grado que la distancia ya no cuenta. Los progresos de la técnica: maquinismo, industrialización, la brusca aparición de la gran ciudad... se encuentran en todos los países.
- Los cambios sociales y económicos: no hay casi diferencia en los problemas a resolver: (crisis económica, crisis de alojamientos, revoluciones sociales...) si no es en la escala y los medios propios para resolverlos.

Así pues, por todas partes el arquitecto debe buscar una arquitectura 'moderna', contemporánea, teniendo por principio satisfacer las necesidades contemporáneas..., con los medios técnicos, evidentemente contemporáneos.

Esta arquitectura moderna ¿se revestirá en todas partes con las mismas formas arquitectónicas?

Ciertamente –¡No!

Evidentemente, conocemos todos y en todos los lugares los mismos procedimientos técnicos, los mismos materiales de construcción; pero están las cuestiones etnográficas.

El búlgaro vive de modo diferente al francés o al alemán: carácter, vida familiar, profesión, porcentaje de población rural y urbana; etcétera.

Hay también cuestiones prácticas: clima, entorno, paisaje, materiales disponibles y su precio..., obreros más o menos cualificados, etcétera.

Todo esto impondrá una cierta variación de formas –que evidentemente no están en absoluto dictadas por los estilos locales, sino por las condiciones locales y la personalidad del creador... Pero lo que será común, lo que deberá expresarse en la arquitectura de todos los países es:

Nuestro tiempo, es decir: nuestro progreso técnico al servicio de la evolución de las ideas sociales y científicas. ¡Así es como puede definirse la arquitectura contemporánea! (*Aprobaciones*).

Cada una de las activas campañas por la renovación de las artes 'regionales' y de las formas 'nacionales' o 'históricas' –campañas dictadas en uno u otro país, con objetivos nacionales o patrióticos, escapando a los grandes principios de la evolución de la arquitectura y de su destino contemporáneo, compromete la obra de los arquitectos contemporáneos desviándolos de sus verdaderos deberes sociales.

Bulgaria –no teniendo escuelas superiores de arquitectura– sufre las influencias de los países donde estudian y se forman los jóvenes arquitectos búlgaros –especialmente la de Alemania, un poco menos la de Francia, de Italia, de Austria, etcétera.

Evidentemente las condiciones locales no pueden quedar sin consecuencias: la crisis económica y la de alojamientos (sobre todo en Sofía) y la imposibilidad para el estado o las ciudades de intervenir financieramente para remediarlo, hace aparecer –desde unos 9 ó 10 años– un nuevo sistema de construcción cooperativo (cooperación de 7 a 15 personas para levantar sus propias viviendas). Estos pequeños grupos cooperativos financieramente débiles, y a menudo sujetos a las manos del empresario, han llegado a una estandarización especulativa de la construcción.

La monotonía del estilo cooperativo aún se agrava a menudo por la falta de producción local de materiales modernos, la dificultad de su importación y la ausencia de obreros susceptibles de ejecutar en obra los nuevos procesos.

Grandes esfuerzos se han hecho estos últimos años para salir de todas estas dificultades.

Las tendencias para la renovación del arte 'nacional-búlgaro' han intentado evidentemente también entrar en el dominio de la arquitectura... pero sin éxito... La arquitectura búlgara (más característica) está formada en condiciones especiales (sobre todo bajo la dominación turca) con la madera y la piedra como materiales y una vida etnográfica y social especial. Esta poco justificada con materiales, procesos técnicos y necesidades de vida nuevos.

La marcha contemporánea de la vida no puede sino hacernos seguir el ejemplo de todos los tiempos:

¡Arquitectura independiente de todo pasado!

¡Creación teniendo en cuenta las condiciones contemporáneas!".

(*Aplausos*).

* * *

El Sr. FINGOFF ha completado lo expuesto por el señor Toneff con algunas consideraciones relativas más particularmente a Bulgaria:

"Actualmente, en nuestro país, la cuestión de la arquitectura nacional no es abordada más que por profanos, decoradores, arqueólogos pero no por los arquitectos. En nuestras antiguas residencias, ya caducas por los progresos de la civilización y la técnica, encontramos elementos arquitectónicos puramente búlgaros debidos a las particularidades y al clima del país. Estos mismos elementos, por el contrario, son casi inexistentes en la arquitectura monumental como consecuencia de la influencia enorme de Oriente y de Occidente.

Hoy, sin embargo, mientras que el hormigón, el hierro y el vidrio son conocidos y empleados por todas partes, la cuestión de una arquitectura nacional no deviene más que una cuestión de especulación y moda, pero nunca una cuestión de arte. Entre nosotros, como en cualquier otra parte, la arquitectura es sobre todo la construcción. En presencia del problema planteado y de los materiales, el arquitecto armonizando las formas derivadas de la construcción crea individual e intuitivamente la arquitectura contemporánea para transmitirla al porvenir". (*Aplausos*).

* * *

Por último, el profesor PARDAL-MONTEIRO, delegado de Portugal, precisa su punto de vista: es necesario ser, ante todo, de su tiempo.

"Es lo que ha sido en todas las épocas, lo que los verdaderos artistas, los verdaderos arquitectos han hecho. ¿El resultado? Sus obras están profundamente marcadas de carácter 'local' (regional, nacional, racial...).

Pero esta diferenciación de la arquitectura se hace en el subconsciente: fuera de la voluntad del artista creador, a veces, incluso contra su voluntad. Sigamos pues el ejemplo de nuestros grandes maestros del pasado: no hagamos arquitec-

tura 'moderna' ni arquitectura 'nacional', hagamos sólo ARQUITECTURA, y haremos obras que serán de nuestro tiempo y de nuestro suelo". (*Aplausos*).

* * *

(...)

PONENCIA DEL SR. EGON RISS

"Cuando empezamos a considerar el desarrollo de las arquitecturas nacionales de estos últimos tiempos, es necesario que fijemos en primer lugar nuestro punto de vista sobre este colosal tema aunque sólo sea de manera esquemática. La influencia de factores económicos, políticos, religiosos y sociales de una nación, sobre las construcciones, influencia que representa la fijación de esta atmósfera compleja, es una verdadera CRISTALIZACIÓN, que contiene en ella misma los más altos potenciales de la cultura. Estos factores, esta influencia, son tan diferentes que es absolutamente necesario adoptar un método de análisis esquemático.

No se trata naturalmente de un punto de vista dogmático, sino sólo de un método objetivo, y os ruego que consideréis mi intervención con indulgencia.

El formulario de base de nuestro examen será el siguiente:

1) El programa está determinado por la idea de utilidad, que está en su base, por el cliente y por los medios técnicos constructivos.

2) El espíritu de la forma es función exclusiva del arquitecto, incluso aunque él exprese y exalte emociones exteriores.

Si se mira el desarrollo de la arquitectura desde el primer punto de vista, se ve que Rusia, una gran parte de Alemania y la Viena de posguerra, forman un terreno donde las administraciones públicas colectivas y sociales, del país y municipales,

los comités de salud pública y los sindicatos, eran los principales clientes.

El programa, separado e independiente de la economía privada, daba al arquitecto posibilidades grandiosas y nuevas.

La muy corta y pasajera coyuntura industrial en la época de la inflación, las migraciones hacia las ciudades de la población rural, así como la recuperación de la actividad tras los cuatro años de guerra, provocaron en las grandes ciudades una penuria de alojamientos. Los ayuntamientos estaban obligados a intervenir, y, por ejemplo, ya en 1922 la ciudad de Viena tomaba la resolución de construir 30.000 viviendas para obreros. Es entonces cuando se planteó el problema de construir, bien en bloques cerrados y por plantas, bien en ciudades-jardín. La situación económica decidió en casi todos los casos a favor de la primera opción.

Las construcciones del Ayuntamiento de Viena son los primeros ejemplos de las grandes construcciones colectivas en una capital europea.

Estos edificios, no sólo han resuelto su objetivo, sino que también han sido tomados como modelos por la mayor parte de los países donde se planteaba un programa análogo. Pero desde el punto de vista arquitectónico no eran nada extraordinarios, pues el Ayuntamiento de Viena quería extender su principio democrático incluso sobre el terreno artístico. Era evidentemente falso. Nunca más se podrá remediar esta falta y se ha perdido una gran ocasión.

Se han construido en Alemania muchas ciudades de este tipo porque los problemas eran los mismos.

Junto a los H. B. M.* otros tipos de construcciones fueron levantados, por ejemplo, cajas de seguros, edificios de oficinas, sedes de corporaciones, etcétera.

* Viviendas sociales.

Todas estas arquitecturas están caracterizadas por su principio social, la generosidad de sus clientes y su independencia de intereses particulares. Con la mejora de la situación económica y la coyuntura de los años 1926-1930 especialmente en Alemania, un nuevo cliente apareció: las grandes compañías privadas, la industria y el gran comercio que construían edificios a veces destacables.

En fin, emergieron todas las ideas que habían sido propagadas antes de la guerra por una minoría de arquitectos de vanguardia. El principio de utilidad se impuso. La América práctica devino modelo y argumento. Se valoró el empleo generado por nuevos materiales y modos de construcción. Quizás se ha exagerado en Alemania en este sentido, y tal vez se podrían encontrar aquí las raíces de un mal formalismo que ha sido adoptado desgraciadamente sin crítica en otras naciones.

Por el contrario, en Francia y en Inglaterra, países victoriosos y prósperos y disfrutando de una continuidad social y política, este desarrollo tomaba un curso que dejaba en el primer plano al cliente y sus intereses privados. Muchos edificios de interés público estaban inspirados por modelos extranjeros. Pero las tareas de construcción para el mundo burgués eran llevadas a un alto nivel formal. La casa familiar, resultado orgánico de una evolución muy antigua, ha alcanzado, sobre todo en Inglaterra, una forma de la cual se podría decir sin exageración, que ha llegado a ser un ejemplo para todas las naciones.

La casa de alquiler, destinada al inquilino moderno, teniendo en cuenta su nivel cultural, y que viene a reemplazar la pequeña casa familiar, tenía en Francia un excelente desarrollo. La riqueza de ideas de esta nación nos hace esperar aún mucho por este lado. Sinceras, Francia e Inglaterra, han rehusado hasta hoy el colectivismo espiritual y no hay ningún temor en su desarrollo cultural. Quizás en estos países el programa y el cliente quedaron exentos de todos los principios totalitarios. Quizás aquí se puede probar que un desarrollo es

posible, desarrollo que tendría en cuenta valores –espirituales y nacionales– propios de naciones de cultura antigua y que no debe renunciar a ninguno de los logros nuevos para evolucionar y atender a objetivos nuevos.

En Rusia, que aporta el ejemplo de una forma de estado nuevo tanto desde el punto de vista social como económico, ha querido asumir la ardua tarea de romper completamente con la tradición para reconstruir sobre bases rigurosamente racionales un mundo nuevo en el menor tiempo posible. Nuevas ciudades, nuevos proyectos de colonización, implantación de gigantescas industrias, de administraciones y de organizaciones de dimensiones casi utópicas buscan las soluciones. Tentativa grandiosa que cada acontecimiento exalta. Pero cada error toma una dimensión catastrófica. La mediocridad ocupa el vacío con lo mediocre y nos quita nuestras esperanzas.

América ofrece una imagen tan grande en su desarrollo como Rusia. Mucho de lo que se ha dicho sobre Rusia es también válido para América. Los programas, el cliente, los términos son para Europa casi inconcebibles. Los resultados del desarrollo son hasta hoy violentos en un sentido material. Espiritualmente, América carece de contrastes. Intelectualmente ella es colectiva. El individualismo existe sólo en fachada. El estilo de todas las naciones y de todos los tiempos, producido por la fusión de todas las naciones que no son aún conscientes de su existencia. Pero inconscientemente esta nación, en sus rascacielos, ha tomado un camino que ha conducido a verdaderas obras de arte. La discusión sobre el rascacielos americano debe llevarse hacia su valor práctico y su aplicación en Europa. Pues el valor artístico de estos edificios es indiscutible. Aunque sólo fuera por el hecho que estos edificios existen y que hoy son los únicos que emulan en osadía y en técnica genial a los grandes hechos de nuestro siglo, deberíamos estar agradecidos a sus constructores y a su nación.

Sobre la evolución de la nueva Italia, no se puede decir mucho todavía. Si el régimen dominante se ha resistido

durante largo tiempo a adoptar una arquitectura moderna, la situación ha cambiado mucho durante los últimos años. Hoy se ha encontrado un camino que, respetando las tradiciones, conducirá con energía y persuasión a la meta. Tenemos confianza en una nación que tiene un pasado tan glorioso, cuando se alinee sin reservas en el campo de las modernas.

En resumen, se puede decir que las evoluciones de la arquitectura en estos últimos años, consideradas desde el primer punto de vista planteado pueden ser calificadas de positivas.

* * *

El segundo punto de vista de nuestro análisis muestra dos evoluciones independientes, los acontecimientos materiales y las influencias exteriores. Muestra una profunda diferencia en la concepción, en el modo de plantear los problemas y en la formación del espíritu.

Una tendencia absolutamente especulativa, abstracta, muestra en su forma la realización de ideas abstractas. Si ella empieza por la reflexión pura e intelectual, por otra parte busca en su forma una transparente determinación del tema y su valor funcional.

El significado, tan a menudo contestado, de una abstracción formada por el material, empleado en la clara limitación a las funciones, que aparecen tanto en el material como en la construcción, no está en armonía con el paisaje.

Al contrario, la preocupación por la adecuación de la forma aislada en el paisaje se debe imponer.

Incluso cuando esta arquitectura es lógica, resulta de una expresión intuitiva. Esta arquitectura es propiamente LA NACIONAL, porque está sentida, en lo más profundo de nuestro corazón, y por eso, no es intercambiable.

Las naciones están ante dos alternativas y no hay que temer en decir que sólo una es loable.

Lamento no ser capaz de dar una conclusión sobre las últimas resoluciones de las diferentes naciones. Pero para ser justos, sería necesario llenar bibliotecas enteras.

Así, os ruego que consideréis mis deducciones sólo como un ensayo destinado a ayudarnos a conocer mejor esta cuestión actual y apasionante". (*Aplausos*).

(...)

DISCURSO DEL SR. ALBERT LAPRADE

"Permitidme ante todo presentaros las excusas de nuestro compañero Mallet-Stevens, retenido en Francia por un accidente ocurrido a uno de los suyos, y de nuestro compañero Auguste Perret, obligado a volver a París, por el seguimiento urgente de los trabajos en marcha.

En Praga, Auguste Perret ha presidido una sesión de discusiones muy interesante y, con esas frases lapidarias de las que sólo él tiene el secreto, nos ha expuesto su propia doctrina: 'La Técnica no debe dejarse influir por la Política'.

Como los franceses adoran las controversias que son la alegría del espíritu, quisiera que me permitierais expresar una opinión contraria.

En verdad, Auguste Perret, 'cuyo nombre significa razón pura' como diría Renan, representa entre nosotros un 'caso' excepcional. Durante treinta años ha perfeccionado un sistema de construcción coherente, donde todo es de una lógica impecable, y no hay más culto que para la 'belleza simple y verdadera'.

Sus ya lejanos éxitos (con el Teatro de los Campos Elíseos), su carácter, su ciencia, hacen que le sea posible hablar con una autoridad excepcional.

Aunque haga un garaje, un edificio administrativo, un inmueble de viviendas, un guarda-muebles, él hace 'Perret' y nadie intentaría contrariarle para que se plegara a cualquier

otro modo de actuar. Es, en la arquitectura, un gran clásico en la línea de Manet.

Os lo repito, éste es un 'caso' excepcional.

¡Ay! el común de los arquitectos hace arquitectura con clientes. Si trabajáis en Francia para el Estado o las colectividades, os encontráis con innumerables comités de examen, jurados o una opinión pública ella misma influida por mil contingencias. Si trabajáis para un particular dependéis de sus caprichos... y sobre todo de los caprichos de su mujer.

Pues, la mujer moderna juega ahora en la arquitectura un papel cada vez más grande. Las mujeres quieren tener o bien algo excepcional y único, o bien lo que han visto en casa de una amiga o en la revista de moda. Al cabo de un año, el más mínimo trabajo, es así copiado y banalizado. Lo que se había encontrado adorable, poco tiempo después, es 'vomitivo'. El cliente moderno, insaciable, reclama siempre novedades, y los queridos compañeros feroces os declaran 'acabado' si tenéis la desgracia de repetiros. Éstas son influencias eternas. Por el contrario, asumimos otras accidentales y entre ellas están los grandes acontecimientos políticos. Pues nuestra generación vive en medio de una cascada de acontecimientos históricos, y, en el ámbito nacional, la arquitectura ha sufrido en estos últimos años, incontestablemente, profundas influencias.

Así, al día siguiente de la guerra, una gran huelga demagógica. El pueblo que ha sufrido, se rebela, toma el poder. Todo es pacifismo. Veinte años después, cambio a la vista. Dictaduras por todas partes, traqueteos de armas, amenazas. Es imposible que todo esto no influya en las arquitecturas nacionales.

Ved, por ejemplo, la curiosa evolución de la arquitectura francesa en el periodo de los últimos quince años.

Desde 1918 un potente movimiento se dibuja. Le Corbusier, como San Juan Bautista, predica la religión nueva con el espíritu incisivo que le conocéis. En el Templo del Arte, el motor de avión reemplaza al capitel corintio. El sentimiento

es pisoteado. Al grito de: 'sitio para los jóvenes', se lanzan con la cabeza baja en un 'constructivismo' a menudo más romántico que real. Supresión radical de cornisas, de impostas, de techumbres. Todo es hormigón monolítico, con vuelos impresionantes, vidrieras vertiginosas. Más decoración, pero ésta a base de geometría. Una emulación facilitada por la situación política se establece entre los pueblos.

Se creía haber encontrado la religión definitiva, la verdadera de la verdadera. Y después, todo esto basculó por lo imprevisto, por la 'crisis', la famosa crisis a la vez política, económica y moral.

La llegada de Hitler al poder tiene resonancias considerables. Su racismo pronto se extiende a la arquitectura. Todo lo 'demasiado moderno' es calificado en Alemania de 'francés' (la peor de las injurias). En Francia las palabras del *Führer* son acogidas con las reacciones que ya adiviná is. Un nacionalismo, a base de inquietud, se despierta. Las industrias artísticas, las empresas arruinadas por el estilo moderno, por el nudismo, alimentan campañas de prensa. Muchos arquitectos sin talento, toman fuerza y se lanzan al jaleo para defender lo que ellos llaman 'el arte francés'. En resumen, un buen día, todo lo que era moderno es calificado de 'alemán' (igualmente la peor de las injurias). Así, ambos lados de la frontera se han visto arrastrados claramente hacia las arquitecturas llamadas 'nacionales'. Las causas políticas no fueron las únicas que motivaron este giro. Todos sabéis la influencia de ciertos escritos de Lenin que predicaba la arquitectura clásica como el mejor marco para una democracia. Ya en 1928 cuando los Soviets hicieron el programa para la Casa de Pueblo de Moscú, exigieron el 'estilo clásico'. En 1932, en el tiempo de la 'Social democracia', recuerdo una conversación con Mendelsohn diciendo que en Alemania todo lo que eran acrobacias, caprichos, estaba acabado. Él mismo acababa de hacer su ofrenda al Acrópolis y su encantadora casa cerca de Wansee, su última obra en Alemania tenía una bella compostura.

En las artes plásticas en Francia, tenemos ya, desde hace varios años, una Escuela de Pintura y Escultura, a la vez muy viva y muy clásica. Los artistas independientes como Maurice Denis, Vuillard, Bourdelle, Despiau, son ya más clásicos que los académicos. En resumen, una tendencia hacia el equilibrio, lo noble, lo sensible, era discernible desde hace varios años en el movimiento moderno.

Una crisis moral, corolario de la crisis económica, debía acentuar esta evolución. En 1931, comienza para nosotros 'la gran penitencia'. Ocurrió que con el cierre de los mercados extranjeros y la capacidad de producción de la máquina formidablemente desarrollada, una parte de la Nación iba a conocer esta peste moderna: el paro. Nuestra juventud, como las juventudes de otros países, tuvo entonces un profundo desencanto.

El entusiasmo por una civilización maquinista cayó. Como reacción contra todas las locuras de la especulación, de la ganancia, del usufructo, una especie de escepticismo se apoderó de la elite intelectual. Un inmenso deseo, a la vez de idealismo y de vuelta a la naturaleza, de honestidad, hizo que se viera nacer una corriente de simpatía a favor del artesano y de su trabajo manual. Se predicó lo que los obreros de antaño llamaban 'el buen trabajo'. Se vio así renacer de sus cenizas el Sentimiento y el Espíritu, el Ornamento y la Curva. Los arquitectos (dicho esto entre nosotros) un poco disgustados al ver como envejecía tan deprisa 'lo muy moderno' giraron a más prudencia, más buen sentido, renegaron de las herejías que Perret había criticado siempre, especialmente la supresión de las cornisas.

Una juventud, que había llegado a ser totalmente ignorante del pasado artístico, actualmente lanza algunas miradas hacia atrás.

¿Todo esto ha de desolarnos? No lo creo... el hombre tiene perpetua necesidad de excitación intelectual. Nos

hemos acostumbrado a los automóviles, a los aparatos telefónicos 'estándar'. La casa, el marco de nuestra vida, parece que es difícil que se resuelva en la uniformidad total y de larga duración. En la mística de lo 'siempre más desnudo' debía haber fatalmente un *impasse*. En la actualidad salimos de este *impasse* y retozamos en el campo como la heroína de '*Intermezzo*', enternecidos ante todo lo que es frescura y poesía.

Todo esto no quiere decir vuelta al pompierismo y a la arqueología. En absoluto. Una nueva tendencia querría solamente como máximo 'espiritualizar la Técnica', lo que, en el pasado había existido siempre entre nosotros.

Así en Francia, durante un cuarto de hora, nos dedicamos a 'recultivar nuestro jardín'. ¿Cuánto tiempo durará esta pasión? Sólo Dios lo sabe. Si mañana una seguridad colectiva se levantase, si la crisis económica se diluyese, si amplias corrientes se restableciesen entre los pueblos, apostamos a que nuestro estado de ánimo actual sería reemplazado por otro y el modo de hoy, que es en el fondo un matiz en el estilo de nuestro tiempo, sería sustituido por otro matiz que sería, con toda seguridad, magnífico. Se sueña ya con este porvenir ideal, en que la arquitectura ennoblecida, depurada, como al final de la 'Pastoral', simbolizaría la calma tras la tormenta". (*Aplausos*).

* * *

RESPUESTA DEL SR. ALBERT SEBILLE

"No os sorprendáis, escuchando a dos franceses, uno tras el otro, de encontraros en presencia de dos opiniones diferentes.

No digo opuestas. Pues si mi querido camarada y amigo Laprade ha dicho que una gran parte de la juventud parece apuntar, en relación con la arquitectura moderna, una vuelta atrás –y sus palabras parecen haberos emocionado– sin duda él ha sobrepasado su propia opinión. Yo no creo que tal movimiento se manifieste. Lo que es cierto –y esto es lo que ha querido decir– si no es cuestión de una vuelta atrás, se ha

podido juzgar, sin duda con razón, que es bueno lanzar de vez en cuando una mirada atrás, y que conviene no olvidar el estudio de los monumentos del pasado.

Educado yo mismo en medio de nuestras poblaciones del sur de Francia, totalmente impregnado, desde niño, por la vista de las obras y el contacto con las civilizaciones antiguas, he pensado siempre que sus facultades de asimilación venían de estas fuentes, y se destaca con qué soltura ellas trasladan sus pensamientos en las formas modernas del arte.

Pero para obtener esta educación interna, o si lo prefieren, esta reeducación de la intuición que pierden los modernos por el contacto aturdidor de las nuevas técnicas, es necesario dejarse ir con la alegría de conocer las obras del pasado. Pero esto no tiene que pararnos en absoluto en la búsqueda de lo que más conviene a nuestra época. Y los jóvenes sobre todo no deben desviarse de su ruta y yo les digo: 'continuad, manteneros entusiasmados'". (*Vivos aplausos*).

El Sr. François ROUX antiguo *Grand-Massier* de la Escuela de Bellas Artes de París, añade algunas palabras: quiere precisar el punto de vista de los 'jóvenes'. Éstos no han desdeñado nunca el pasado, sus obras maestras, sus fecundas enseñanzas. Si han despreciado (y aún desprecian) la copia servil de los monumentos históricos, no han rehusado nunca estudiarlos, tanto en su forma como en su espíritu. Han intentado extraer, de este estudio apasionado de la historia de la arquitectura, las eternas reglas que deben guiarnos hoy, como han guiado a los grandes maestros que nos han precedido. Son estas reglas, cuyo conjunto constituye la tradición viva del arte, las que los jóvenes reclaman y en las que quieren inspirarse. Piden la posibilidad de expresarse –en su lenguaje QUE ES DE HORMIGÓN Y PIEDRA–; piden que se les tenga confianza.

Vivos aplausos saludan la emocionada proclama del Sr. François Roux, con la que acaba esta cuarta sesión del Congreso.

(...)

* * *

EL CARÁCTER NACIONAL EN LA ARQUITECTURA

Por: GEORGES FLORENTIN SEBILLE

Es prudente, tras un viaje, clasificar nuestros recuerdos e intentar el análisis de las modificaciones que han podido sobrevenir en sus maneras de ver y sentir.

Está claro, que lo que creemos es que lo verdadero debe ser cada día examinado y controlado en contacto con los hechos. Algunos se rebelan contra todo lo que no cuadra con su propio criterio, pero éstos no estaban entre nosotros a lo largo del viaje realizado en Europa Central con la revista *'L'Architecture d'Aujourd'hui'*. Hablamos de ellos aquí para felicitarnos por su ausencia.

Hemos partido con la intención de examinar si algo particular y característico se revelaba en la arquitectura de los diferentes pueblos. En una palabra ¿la arquitectura contemporánea tiende a nacionalizarse siguiendo los gustos de cada grupo étnico, las posibilidades y el clima de cada región?

Si hemos creído poder discernir algunos matices, es necesario confesar que son débiles y más bien personales. Lo que nos ha aparecido como más evidente, es que los que creen resistir al movimiento general, le rinden, a pesar suyo, un homenaje muy claro, con los cambios que aportan a sus hábitos. Usan los grandes vanos que permiten el empleo del hierro y el hormigón armado; recurren a los techos planos cuando se enfrentan con edificios muy anchos en relación con su longitud; simplifican las formas, los revestimientos interiores; tienen culto de los buenos materiales; buscan efectos luminosos; estudian los equipamientos técnicos. Y todo esto aproxima mucho más estos tradicionalistas a los modernos, cuanto les aleja de cualquier homenaje rendido a formas caducas.

Están también los indiferentes y los que evolucionan lentamente. Estos últimos, no murmuremos de ellos, son quizás los que nos llevarán más lejos.

Respecto al carácter nacional, es más bien fuera de la arquitectura moderna como nos hemos podido hacer una opinión. La arquitectura internacional ha existido siempre como se ha dicho, por otra parte, infinidad de veces. Así hemos visto la arquitectura ojival, la arquitectura italiana y la arquitectura francesa sucederse en el tiempo. Y estas arquitecturas tomaban algunos rasgos particulares en cada país, a pesar del carácter internacional innegable del conjunto.

He creído poder concluir que también los matices se revelarán quizás en la arquitectura contemporánea, pero a condición de que no se los busque. Buscarlos sería ir a parar a expresiones convencionales, pues serían individuales en su origen, mientras que el estilo se forma con acentos especiales justos, o incluso superfluos que utilizan inconscientemente todos los individuos de un mismo país y de una misma época. Es como el acento en el lenguaje: los que lo tienen no se aperciben de él.

Este sabor del terruño, es necesario creer que ha sido siempre más claro, más fuerte y a menudo dominante en la arquitectura privada y familiar. Desgraciadamente a veces, pero siempre sinceramente, las gentes desarrolladas no buscan más que lo que les une a sus costumbres de la infancia. En la arquitectura colectiva de los organismos públicos, de los bancos, de las casas comerciales, de las fábricas, se trata no de asegurar la protección de un cierto número de personas, sino de alojar las actividades de una administración. Se emplean, para conseguirlo, todos los recursos de la técnica, recursos que son más o menos los mismos en todas partes. Esto se evidencia en el resultado. El hombre parece allí –sólo en apariencia– esclavizado por esta técnica.

Retomemos el caso de la vivienda familiar. El hombre domina los problemas y la técnica le está sometida, dejándole elegir expresarse por sí mismo. No lo desaprovecha. El 'quiere' su vivienda. Pero en las viviendas colectivas el gusto y los deseos de los habitantes se revelan cada vez más a través de las obras de los arquitectos. Es necesario comprender bien que las grandes viviendas colectivas modernas han sido hechas para gentes carentes de todo y que era necesario ante todo salir de esta miseria material. Pero se irá más lejos, y entonces, las viviendas tomarán un carácter dependiente de las costumbres, de las ideas y de los gustos de los que están llamados a ocuparlas. Y en este aspecto, la tendencia particular de un país, inscribiéndose a pesar de todo en un marco internacional, llegará a afirmarse.

¿Sería necesario poder reanudar este mismo viaje dentro de cien años para confirmar el valor de esta hipótesis?

* * *

ARQUITECTURAS DE HOY. DE LA EVOLUCIÓN ACTUAL DE LAS ARQUITECTURAS NACIONALES

Rob. MALLET-STEVENS

La arquitectura no evoluciona en función del espacio sino más bien del tiempo; el estilo, en el fondo, no es el reflejo de una comarca, sino más bien el grado de civilización de una época.

Se confunde demasiado frecuentemente, cuando se trata de arquitectura, el estilo de una región y el estilo o forma de construir de una época; se emplea la misma palabra para representar dos cosas muy diferentes. El 'estilo regional' se superpone al 'estilo' de un tiempo. Es corriente que el regionalismo en arquitectura, según la voluntad de algunos, no tenga el derecho de evolucionar: el estilo bretón, flamenco o pro-

venzal debería conservar sus características propias cualquiera que sean las etapas recorridas por la Arquitectura. Tomemos como prueba las construcciones levantadas para albergar las posadas. La sopa bullabesa o los callos a la manera de Caen parece que no pueden ser degustados más que en un local que recuerda su país de origen. Se reponen formas arquitectónicas nuevas, formas que son la consecuencia del empleo de materiales nuevos y sobre todo de la manera de restaurar, en algunas clases de edificios, pero no en todos. A lo largo de todas las épocas de la historia del Arte, se ha buscado, apoyado, exaltado la arquitectura nueva, en nuestros días los hombres miran hacia atrás y parecen añorar ciertas formas caducas, ciertos detalles decorativos evocadores de un pasado fenecido.

¿La arquitectura moderna es francesa? ¿Ha nacido en Francia? ¡Cuestión angustiosa que se plantean ciertos críticos pusilánimes y muchos 'clientes' sobrecogidos por la idea de que su casa pudiera haber visto la luz bajo un cielo extranjero! ¿Buscaremos otra vez, con tanta minuciosidad y tanta atención los certificados de origen de una construcción?

Los grandes estilos han reinado siempre sobre todos los pueblos de una misma civilización, pueblos que viven de una manera similar. La iglesias góticas se han levantado tanto en Francia como en Inglaterra, en España, en Italia, en Alemania y en Flandes.

El Renacimiento floreció en toda Europa, el siglo XVII expandió por todo Occidente la misma arquitectura. Cada nación, y más aún, cada comarca tenía sus características debido a los materiales o al clima pero la Arquitectura de un mismo tiempo era internacional. En nuestros días ocurre lo mismo y no hay en esto nada extraño. La única diferencia es que la civilización occidental se ha extendido como mancha de aceite y países como los Estados Unidos, Japón o Palestina por ejemplo, han adoptado la misma arquitectura. Es seguro que lo pintoresco pierde con esto pero las ventajas para los 'habitantes' compensarán fácilmente esta pérdida. Las peque-

ñas casas niponas en madera y papel tenían un encanto innegable y las fotos de los aficionados tomadas en las laderas del Fusi eran encantadoras. Las construcciones de hormigón de Tokio son menos evocadoras que los paisajes de Hiroschigeré. Pero tras los grandes seísmos las casas de hormigón armado han resistido mientras que ciudades enteras, ciudades de papel y madera ligera, ardían tras derrumbarse como fuego de paja. Algo similar se podría decir de las fosas de purines ante la sórdida granja pero de un 'color tan bonito' y de las calles de tuberculosos de los viejos barrios caducos que algunos verán destruir con lágrimas en los ojos. 'Su viejo París' se irá (por lo demás ellos no viven en 'su viejo París', sino que lo visitan de vez en cuando, duermen y saben que 'él' está allí, aunque no lo frecuenten).

La arquitectura moderna, abrigando un mundo de una misma civilización no es pues un hecho nuevo, siempre ha sido así.

¿No estamos orgullosos de los edificios romanos levantados en nuestro suelo? Todo el Imperio, llegado a un mismo grado de civilización, tuvo la misma arquitectura y nadie encuentra en eso nada que decir; desde Inglaterra a África los arquitectos de una misma época construían de la misma forma.

¿Se ha buscado, como ahora, en todos los tiempos, dónde había nacido un estilo? ¿Se ha tenido jamás el cuidado de saber si los Romanos se inspiraban en los Griegos, si los Franceses del Renacimiento tenían como maestros a los Italianos, si los góticos flamencos habían aprendido sus lecciones de la Isla de Francia? Ésos son trabajos de arqueólogos donde la búsqueda de la paternidad no enloquece a nadie. Entonces ¿por qué hoy algunos franceses declaran con odio y disgusto que la arquitectura moderna ha visto la luz en Alemania mientras que ciertos alemanes proclaman muy alto y con repugnancia que la arquitectura moderna se creó en Francia? Este juego es enervante y no hace honor a nuestra época. La

arquitectura 'moderna' nació allí donde todos los hombres tenían una formación 'moderna' y, en algunos años, en miles de rincones de la tierra han construido 'moderno'.

Seamos francos, lo que los diferentes pueblos desean, encerrados cada vez más en las murallas de sus fronteras, es una arquitectura 'nacional' como tienen un ejército 'nacional'. Desean una arquitectura tan moderna como la de sus vecinos: materiales, confort, distribución, una arquitectura idéntica, pero 'adornada' de modo diferente, lo mismo que sus ejércitos son modernos, con las mismas armas, y sólo los uniformes son diferentes, para reconocerse. Se tiene miedo de equivocarse, se quiere estar bien seguro de encontrarse en su propia casa. Beber o comer son funciones idénticas en todos los hombres y sólo cambian las palabras: boire, to drink, trinken, etc. Los automóviles, los aparatos de T. S. F. O, de cine, las sandalias o las baterías de cocina pueden tener la misma forma puesto que responden a un mismo uso para todos los hombres, las casas: no. Esta confusión debe desaparecer. Frank Lloyd Wright es americano, Muller es suizo, Dudok es holandés, Gropius es alemán, Perret es francés, sus construcciones son modernas. Si ciertos detalles dan una nota nacional, la idea es 'contemporánea' sus construcciones están concebidas por 'hombres de hoy para hombres de hoy'.

Estamos en plena crisis económica, social, artística. En lo que concierne a esta última, durará quizás mucho tiempo, pero ciertamente no durará para siempre.

* * *

EN BUSCA DE UNA ARQUITECTURA

Karel Honzik

El mundo está lleno de antítesis. No hace mucho tiempo que tras la declaración universal de la paz, parecía que la técnica y las formas del pensamiento iban a devenir propiedad de todas las naciones. Sin embargo, apenas esta mutua penetra-

ción y este intercambio de valores se han desarrollado, vemos aislarse a ciertas naciones respecto a su mundo vecino, persuadidas que dentro de sus fronteras, ellas crearán su propia expresión más característica.

¿Cuál es el destino de la arquitectura en este estado de cosas? ¿Debe seguir la tendencia hacia el aislamiento, retirarse a los límites de su propia nación, y crear, desde las bases, los presupuestos y las circunstancias que encuentra a su disposición en el lugar? Sería más exacto plantear la cuestión, en la medida de lo posible, desde el principio. Pues actualmente la arquitectura no puede defenderse de las influencias que le llegan constantemente desde el exterior. El estado actual de la técnica y de los medios de comunicación lo hará completamente imposible bien pronto. Las condiciones ideales para las culturas aisladas como era el caso, por ejemplo, del valle del Nilo en Egipto, protegido por todas partes por el mar y el desierto, ya no existen hoy en ningún sitio. Las vías férreas, las carreteras, las comunicaciones en general, la T. S. F., el cine, el teléfono, las relaciones de exportación entre las naciones, todos estos factores constituyen un enlace físico entre todas las naciones. ¿Debemos entonces extraer la conclusión contraria, y decir que la arquitectura será internacional y que ella no creará más que tipos comunes, iguales en todas partes, en todos los pueblos? Tampoco esto es justo, pues el país ofrece presupuestos complejos para la construcción, impone condiciones diferentes que hay que resolver. La condición más importante es el clima.

Vienen a continuación, por orden de importancia, los recursos locales en materias primas, las costumbres y las tradiciones en la producción, las costumbres de la fuerza vital también impuestas por el clima. En último lugar, deberíamos citar las exigencias de las razas, las tribus, las naciones, pero ahí entramos en un dominio no definible, el dominio de las hipótesis. Las propiedades psicológicas individuales locales se han formado bajo la influencia lenta y de larga duración del clima,

del carácter del suelo, de los modos de producción y de vida. Por ejemplo, el mármol y el sol han llegado a ser los factores característicos de la arquitectura nacional griega. Sabemos el importante papel que desempeña el barro en las formas de la arquitectura árabe. Ya hemos señalado que hoy en todo el mundo se procede del mismo modo en la transformación de las materias primas, de los procesos de producción y que por consiguiente, el aislamiento físico de las naciones se ha terminado. El hecho es que no hay ninguna nación que no haya tenido la influencia de la técnica moderna, de sus materias y de sus procedimientos de producción durante un tiempo suficientemente largo, bajo condiciones totalmente diferentes a los otros países. Todos los países están expuestos, de manera igual, a la influencia de la técnica moderna y, si aún no fuese este el caso, es una cuestión que se resolverá en un futuro próximo, algunas decenas de años, no siendo por lo tanto relevante para la formación de un carácter individual. ¿Cuál es la técnica moderna a cuya influencia se encuentran expuestas, a partes iguales, todas las naciones? Si buscamos en todas las oficinas de patentes el origen de esta técnica, veremos que súbditos de todos los países de Europa, América y Japón han participado. Es, pues, una técnica internacional. En consecuencia, la visita a las construcciones modernas en los diferentes países europeos, nos demostrará que en ellos predominan elementos comunes constantemente. Lo que les diferencia un poco quizás son sobre todo las influencias climáticas. Las demás diferencias pueden tener un carácter accidental y sería prematuro considerarlas ya hoy.

Para la arquitectura de 1935 hay una sola definición universalmente válida: está en estado de búsqueda y en estado de tropismo de todas las especies. En efecto, la mayor parte de las condiciones en cuya base trabaja la arquitectura están en estado de movimiento y evolución. La técnica, que en el transcurso del siglo pasado ha experimentado un desarrollo vertiginoso, comienza apenas ahora a estabilizarse, cosa que,

por el momento, no podemos todavía afirmar con certeza. Recientemente por ejemplo, se ha inventado el vidrio difusor de la luz solar, invención que podrá, incluso hoy, desencadenar una revolución en la forma de construcciones que hemos considerado como definitivas, al menos para nuestra época.

Todo está en movimiento, a menudo, incluso en detrimento de experiencias duraderas. Las naciones y las clases están en movimiento, la estructura social de la casa está lejos de tener un cierto tipo estable. Sin embargo, buscamos con esfuerzo nuestra expresión, nuestra forma característica, nuestro tipo. Consideramos la arquitectura tras la guerra mundial, ya sean los proyectos publicados en las revistas, ya sean las realizaciones, como una viva búsqueda sin tregua. En casi cada uno de los países europeos no ha habido calma mortal. Hoy siguen Inglaterra, América, Japón, etc. Es pues un estado febril creativo donde, como en un castillo de fuegos artificiales brotan mil formas, mil invenciones e impulsos que, un día, se unirán en una síntesis de arquitectura típica y expresiva. Emplearía para el estado actual la palabra cristalización. Intentamos encontrar el modo por el cual podríamos aplicar y adoptar las numerosas invenciones en las construcciones, en las distribuciones y en las formas. Y aún, éstas no son más que búsquedas continuas. ¿Qué hay de característico en esta arquitectura de búsqueda? No queriendo apoyarse más que en los recursos de la época actual, ha abandonado la intención de imitar las épocas pasadas, se ha liberado del lastre de toda ornamentación y se esfuerza por expresar las funciones con cuerpos elementales primarios, pues estos cuerpos elementales forman y han formado siempre el núcleo de la arquitectura. No exigimos de la arquitectura, en la hora presente en que ella no está sino buscando su base universal, sino que exprese algo intencionadamente. No pedimos que recurra al folclore. Esta arquitectura titubeante está también desnuda como una *tabula rasa*. La mesa sobre la cual se busca, sobre la cual se trabaja debe estar limpia y vacía. Un buen día, se llenará, pero

solamente a condición que un buen trabajo progresivo de búsqueda y de creación sea realizado.

Es imposible crear la individualidad según un cierto plan a priori, sino que se pueden constatar las individualidades solamente a posteriori. Ella viene por sí misma, pero sólo en el momento en que todos los elementos del trabajo y de la vida han pasado por un proceso creador donde estos elementos se han pulido y estabilizado por ensayos renovados.

* * *

En el momento en que la arquitectura busca su base universal, es indispensable que nosotros, arquitectos de diversos países, tomemos conocimiento de los puntos de vista diferentes y que nos los intercambiemos mutuamente. Nuestra actividad puesta en práctica está acompañada de ideas que queremos controlar y ver certificadas. ¿No son estas reflexiones peripatéticas en el verdadero sentido de la palabra, cuando visitamos las ciudades juntos y hacemos su crítica, cada uno desde su propio punto de vista? No son sólo paseos a pie, sino también sobre alas y ruedas.

Sería deseable ver tales cambios de puntos de vista renovarse y profundizarse cada vez más.

Praga, octubre, 1935.

* * *

ARQUITECTURA, ARTE, TRADICIÓN

Por F. Mora-Berenguer

Presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España.

He de empezar por elogiar la organización, llevada a un final feliz por el Comité de *'L'Architecture d'Aujourd'hui'* de este viaje de estudios a través de la Europa central por el cual

felicito muy sinceramente a su ilustre presidente el Sr. Auguste Perret.

Esta inolvidable Reunión ha sido un verdadero acontecimiento, gracias a la presencia de eminentes arquitectos venidos de todas las naciones –con algunos maestros de la arquitectura contemporánea– y a algunas damas que, por su encanto y su distinción, le han dado un vivo brillo.

En mi nombre y en el de mis compatriotas, señores Gonzálvez y Basterra, menos por nosotros, que por la deferencia testimoniada a nuestra Patria, agradecemos profundamente a las autoridades, corporaciones y colegas de las ciudades visitadas, las atenciones que no han cesado de prodigar, particularmente a la delegación española.

No es una tarea fácil señalar, incluso sucintamente, todo lo que he visto en Praga, Pradek-Kralove, Zlin, Breno, Bratislava, Budapest, Viena y Stuttgart, pues apenas terminado el viaje, panoramas, fiestas, monumentos, museos, exposiciones, en resumen, todo lo que estas importantes ciudades tienen de remarcable, gira aún en mi memoria.

Se destaca, sin embargo, el hermoso puente medieval de San Carlos, el asilo Masaryk para ancianos, el edificio de la Seguridad Social así como el Palacio de la Electricidad en la capital de Checoslovaquia; el elegante instituto y las escuelas del arquitecto Joseph Gocar, en Pradek-Kralove; la gran fábrica de calzados 'Bata' en Zlin; la universidad de Breno; una capilla evangélica y la antigua torre del ayuntamiento de la ciudad de Bratislava.

Inolvidable también ese viaje por el Danubio, en el que se contemplaba el encanto de su orillas, en que las aguas reflejaban, como si fuese fuego, el sol poniente, mientras que por el otro extremo, surgía la luna con todo su esplendor. Horas discurridas agradablemente durante las cuales los excursionistas fraternizan en una deliciosa camaradería y un jovial humor hasta que llegados a Budapest, fuimos subyugados por la fan-

tástica vista de la ciudad, espléndidamente iluminada, entre parques y jardines.

De esta capital de Hungría no citaré mas que el Parlamento, así como el conjunto histórico que forma la Iglesia de la Coronación, el monumento a San Esteban y el Bastión de los Pescadores, desde donde se percibe el grandioso panorama de la ciudad atravesada por el Danubio, con sus destacables puentes. En cuanto a la arquitectura moderna, recuerdo la bella piscina del hotel San Gerardo y algunas obras entre las cuales sobresalen las del arquitecto Joseph Vago.

De la encantadora ciudad de Viena, debo citar el ayuntamiento, el palacio Schönbrunn, y un edificio de Otto Wagner, precursor del actual modernismo y, más moderno aún, reciente de hecho, el hospital para tuberculosos de Judtmann y Riss. Es necesario citar también varios barrios de viviendas construidos con pocos años de intervalo, que muestran el progreso en la vivienda durante este siglo.

Me es imposible dejar sin señalarlos, los grupos inmensos de viviendas baratas: en primer lugar la Karl Marx Hof, llamada hoy 'Heiligenstädtter Hof', así como la cripta en la que reposan las cenizas de los cancilleres Seipel y Dolfuss.

Para acabar debo mencionar, en la ciudad alemana de Stuttgart, la imponente masa de su gran estación y los almacenes Breuninger, compuestos de tres edificios unificados, construidos en 1905, 1916 y 1927, que muestran muy claramente las distintas fases de la arquitectura moderna.

Tras el rápido panorama de lo que ha atraído más a mi memoria, voy a daros mi opinión sobre el tema del viaje.

¿Cuál es mi impresión? Dejo de lado el placer que me ha producido la contemplación de los monumentos de los siglos pasados en los que unos denotan los caracteres particulares de la raza, los otros la magnificencia y el esplendor de la época en que fueron construidos; la mayor parte son modelos de belleza real.

Tampoco me pararé a enumerar los edificios sobrios, pero con estructuras atrevidas, de un gusto depurado, que pueden figurar en la vanguardia de la arquitectura contemporánea. Admirables creaciones artísticas, muy modernas, de aspecto soberbio, de una técnica que no se puede superar, realizados con la noble emulación de distinguirse cada día por innovaciones siguiendo la evolución arquitectónica; obras que suben muy alto el prestigio profesional del arquitecto.

Pero también, como en otras naciones, he visto algunas construcciones en las que reina el caos y el desorden, cuya planta no ha sido dirigida con el debido cuidado hacia la más alta nobleza de la arquitectura por seguir la actual corriente mundial que, en su deseo de producir novedades y de revolucionar el arte, desprecia los estilos más puros y las más puras tradiciones.

La producción de estos bosquejos sin arte, especímenes bastardos de la arquitectura, por los gérmenes nocivos que contienen, puede ser un peligro para el arte que debe, ante todo, embellecer la vida.

Para estas obras que parecen querer imitar tan pronto la arquitectura naval, como la estructura del avión, el maquinismo o que, simplemente, parecen una caja agujereada, cubos amontonados, jaulas alargadas o muy altas, y que sin duda amenazan con invadir las ciudades, nosotros, los arquitectos, debemos ser sobrios en sus elogios, incluso si las juzgamos, con benevolencia, como raras o caprichosas, y no creo que debamos consagrarlas como el estado ideal de nuestra arquitectura.

En estas obras, no sólo se olvidan las formas tradicionales de cada país y la aplicación de los elementos constructivos indispensables en relación con el clima y los materiales locales, sino también, y esto es lo más sensible, la expresión artística; incluso ella no cuenta.

Es muy posible que se tenga en cuenta la higiene y el confort interior, pero sobre las fachadas no se descubre un

intento de embellecimiento, como si la casa no fuera para la decoración de la ciudad un elemento de gran importancia.

Es lógico que se aproveche del progreso de las industrias auxiliares de la construcción y de las excelentes propiedades de los materiales modernos, pero no se debe olvidar que, más o menos, siguiendo la inspiración del arquitecto creador, es necesario ocuparse de la estética de la obra. Pues es sólo en el admirable aporte de la bondad, de la verdad y de la belleza, como se encuentra la perfección en la arquitectura como en cualquier obra humana.

Si descuidamos el arte, dejamos de ser arquitectos, aunque seamos excelentes constructores o ingenieros. Es penoso no poder hacer obras de arte, pero es aún más doloroso constatar que ni se intenta hacerlo.

La economía, siempre recomendable, no puede ser invocada para descartar el embellecimiento de las fachadas según el temperamento del artista, a fin de que ellas hagan vibrar, entre las gentes que las contemplan, el sentimiento estético, tan necesario al espíritu, a la cultura y al bienestar de los pueblos. La obra no será perfecta si no se la dota del alma que deba dar la vida y la belleza al cuerpo de la construcción. Si la arquitectura debe ser la continuación del arte tradicional de un país para constituir, con el paso del tiempo, la página en piedra de su historia, no debe olvidar los caracteres particulares de cada nación, para multiplicar un tipo internacional de formas inexpresivas, las que trae la moda o la novedad del momento. Lo superfluo cederá el paso a lo selecto; una novedad borrará la precedente y así, sucesivamente, no quedarán más que las obras artísticas que estimulen y que sean la orientación para conducir, a través de los siglos, a la arquitectura del porvenir.

En definitiva, las grandes arquitecturas no son más que las piedras del monumento que la humanidad levanta a la arquitectura cuya fundación se pierde en la prehistoria, y sin

que se dibuje, por mucho que nuestra imaginación sueñe, su cumbre o su coronamiento.

No nos aflijamos por lo que vemos ahora pues el día de hoy que separa el de ayer y el de mañana, es insignificante para la grandeza y magnificencia de la 'primera de las artes' y no constituye más que un solo golpe en la ejecución de un eslabón de la larga cadena arquitectónica que elaboran desde siglos todos los arquitectos del mundo, con la aportación de todos los progresos de la técnica, la cultura de los pueblos y el espíritu de las generaciones.

Sin embargo, a nosotros los arquitectos, como las sacerdotisas del templo, nos corresponde principalmente velar por que no se extinga el fuego sagrado de nuestro arte y por esto estamos obligados principalmente a intentar, al menos con una línea, con un trazo, y de proporcionar armónicamente, de espiritualizar la materia sin ornamentos inútiles, porque en el arte debemos huir del estilo sobrecargado que denota pobreza en la fantasía y en los medios, a fin de que, por la simplicidad, nos aproximemos a la belleza.

A pesar de todo, soy partidario de que cada arquitecto trabaje según su juicio; pero esta libertad del artista no debe ejercerse en detrimento del respeto para las obras del pasado, en las cuales se debe apoyar la fe en el porvenir de la arquitectura.

* * *

DEL CARÁCTER NACIONAL DE LAS ARQUITECTURAS CONTEMPORÁNEAS

Por P. PARDAL-MONTEIRO

Profesor de la Escuela Técnica Superior de Lisboa.

El tema de la III Reunión Internacional de Arquitectos, sin duda ha sorprendido a la vez a los que buscan el progreso de la Arquitectura en sus más nuevas manifestaciones y a los

que no pueden ver estas manifestaciones sin añorar la pérdida definitiva de las tradiciones.

A los primeros esta discusión de las características nacionales de una arquitectura que aún no se ha expresado completamente, les habrá parecido un poco prematura. En el otro lado de la barrera se habrá pensado: ¿Pero cómo? ¿Es que 'ellos' se interesan 'ya' por las arquitecturas nacionales?...

Nadie ignora en efecto, la tesis del carácter 'internacional' de la arquitectura contemporánea defendida por los que no ven más que la 'piel' de la Arquitectura.

Sin embargo, para la mayor parte de los arquitectos así clasificados (que no piden otra denominación que la de 'Arquitectos' a secas), la discusión del tema se presenta como una necesidad absoluta. Y la revista *"L'Architecture d'Aujourd'hui"* ha rendido al Arte y a la Arquitectura un servicio inapreciable, aprovechando una reunión de arquitectos de los más diversos países, para proponerles este tema de reflexión, aunque les mostrase las manifestaciones más recientes de la arquitectura de tres diferentes países vecinos.

La simple constatación de la mentalidad de los arquitectos de estos países, y la observación de sus obras, constituyen ya una respuesta a la cuestión planteada.

Cada arquitecto que ha participado en esta reunión, ciertamente, ha considerado lo que ha visto y oído, según un prisma personal. Por mi parte, invitado por el Comité de Organización a transmitirle mis impresiones, repito lo que ya tuve ocasión de señalar a lo largo de la reunión en Praga: mi opinión sobre la realidad del carácter nacional de la arquitectura contemporánea. La "A.A." en su magnífico número especial consagrado a la arquitectura francesa, aparecido algunas semanas después de esta Reunión, no ha hecho más que confirmar, de un modo rotundo, esta opinión.

Como en todos los grandes estilos arquitectónicos del pasado, existe una semejanza entre la mayor parte de las pro-

ducciones contemporáneas, semejanza que proviene de las estructuras impuestas por los medios universales de realización. Ciertas soluciones, bien razonadas por sus autores, incluso ciertas partes arquitectónicas, son a veces repetidas o imitadas por otros arquitectos: es lo que da a quienes no comprenden la esencia de la arquitectura (tanto contemporánea como antigua) esta impresión de internacionalismo querido que no existe en su imaginación. Estas obras de imitación inconsciente no cuentan para nosotros, los arquitectos. ¿Cómo concepciones que, en verdad, no tienen paternidad definida, podrían tener una nacionalidad?...

Me refiero pues, únicamente, a las creaciones más representativas del genio de los arquitectos de cada nación y esta comparación, fácil de establecer, prueba claramente el carácter nacional de la arquitectura de cada país.

En la reunión de Praga, el Sr. Auguste Perret ha planteado claramente la cuestión de las causas probables del nacionalismo en arquitectura, pero sin pretender responder inmediatamente, porque la respuesta no es simple. En todo caso, si los arquitectos en cada país intentan concebir la arquitectura de una manera totalizadora, es decir, teniendo en cuenta los descubrimientos de los grandes técnicos de todas las naciones, es razonable esperar las realizaciones concebidas en este espíritu. El sentimiento nacional innato de cada arquitecto estará también muy claro en ellas.

Ejemplos destacados existen por todas partes, pero, entre los detractores de la arquitectura contemporánea, hay pocos espíritus bastante generosos para valorarlos.

Para responder a este ideal nacionalista, no tenemos necesidad de mirar hacia el pasado y menos aún de adoptar sus soluciones.

Debemos al pasado el mismo respeto que a la muerte. Nos es necesario mirar al futuro con fe imponiéndonos el sagrado deber de buscar adecuar los nuevos materiales y las

nuevas funciones con la misma concordancia y la misma perfección que amamos en las realizaciones del pasado.

La vuelta a formas del pasado, aparentemente fácil para los que ignoran todo de la arquitectura, sería imposible aunque lo quisieran todos los arquitectos del mundo entero. Por otra parte, aunque fuese posible, esta vuelta no resolvería el problema del nacionalismo arquitectónico ya que sería (como han demostrado todas las experiencias análogas en el pasado), el comienzo de un nuevo estilo, cuyas características esenciales serían fatalmente universales. Y sin duda se reanudaría la misma lucha.

El nuevo estilo ha nacido. Sus características principales, como en todos los estilos, son inevitablemente internacionales, pero podemos ya hoy constatar que en cada país una modalidad nacional comienza a precisarse.

Esta III Reunión ha dado a tantos arquitectos de países muy diferentes (más allá de las tres semanas de intercambios útiles de pensamientos y de buena cordialidad) una prueba tangible de la verdad de esta tesis aproximando en una misma visión las arquitecturas checa, húngara y austriaca.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933*, IVAM-Berlinische Galerie, València-Berlín, 1993.

AA.VV., *Espresssionismo e nuova oggettività. La nuova architettura europe degli anni venti*, Electa, Milano, 1994.

AMENGUAL, Gabriel, "Sobre la noción de pueblo. Algunas reflexiones sobre determinaciones de su significado y su relación con el Estado", en Sistema, n.º 48, mayo 1982, págs. 87-103.

ARNHEIM, Rudolf, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 (edición original en inglés 1975).

BALLESTEROS, Jesús, *Posmodernidad: decadencia o resistencia*, Tecnos, Madrid, 1994.

BANHAM, Reyner, *La atlántida de hormigón. Edificios industriales de Estados Unidos y arquitectura moderna europea 1900-1925*, Nerea, Madrid, 1989 (edición original 1986).

BENTON, Tim, *El estilo internacional, 1*, Adir, Madrid, 1981.

BOESIGER, Willy (editor), textos e introducción: Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète*. Les Éditions d'Architecture, Zürich, 1964 (undécima edición 1989).

BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969.

BORGHINI, SALAMA, SOLSONA, *1930-1950. Arquitectura moderna en Buenos Aires*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1987.

BORSANO, Gabriella, *Muthesius*, Electa, Milano, 1981.

BORSI, Franco, *L'Ordre monumental. Europe 1929-1939*, Hazan, París, 1986.

BURCKHARDT, Lucius, *Werkbund. Germania, Austria, Svizzera*, La Biennale di Venezia, Gruppo Editoriale Electa, Venecia, 1977.

CALDUCH CERVERA, Rafael, *Relaciones internacionales*, Ciencias Sociales, Madrid, 1991.

DE MICHELIS, Marco, *Heinrich Tessenow 1976-1950*, Electa, Milano, 1991.

DEUTSCH, Karl W., *Las naciones en crisis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (edición original 1979).

DOMÈNECH I MONTANER, Lluis, *En busca de una arquitectura nacional*, Catálogo de la Exposición, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1981 (texto original en catalán publicado en la revista "La Renaixença" 1978).

FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto, *Perret e Le Corbusier. confronti*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

FERNÁNDEZ, Roberto, *El laboratorio americano*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, *Lo necesario* en revista: A&V, n.º 29 (1991), pág. 2.

—*Enigmas de enero*, periódico El País, suplemento cultural Babelia, 21 de enero de 1995, pág. 17.

FRAMPTON, Kenneth, *Introducción*, en AA. VV. *Jan Duiker*, Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997.

—*Espacio, tiempo y arquitectura (el futuro de una nueva tradición)*, Hoepli, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1955 (edición original en inglés 1941).

GRASSI, Giorgio, *La construcción lógica de la arquitectura*, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1973 (edición original en italiano 1967).

GROPIUS, Walter, *Internationale architektur*, Bauhausbücher 1, Munich, 1927 (escrito en 1925).

GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 1999, (edición original en francés 1999).

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip, *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984.

HORN, Klaus, *La racionalidad con respecto al fin en la arquitectura moderna. Contribución a la crítica de la ideología funcionalista* en AA. VV., "La arquitectura como ideología", Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

HUSE, Norbert (editor), *Cuatro siedlungen berlinesas de la República de Weimar. Brtiz, onkel toms Hütte, Siemensstadt. Weiße Stadt*, Bauhaus Archiv, museum für gestaltung, Berlín, 1985 (edición española reducida 1992).

JIMÉNEZ, José, *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*, Tecnos, Madrid, 1983.

KLEINERÜSCHKAMP, Werner, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Catálogo de la exposición Deutschex Architektur Museum, Frankfurt am Main, 1991.

KIRSCH, Karen, *The weissenhofsiedlung. Experimental housing built for the deutscher werkbund, Stuttgart, 1927*, Rizzoli, New York, 1989 (edición alemana 1987).

LOOS, Adolf, *Escritos (I) 1897-1909, (II) 1910-1932*, El Croquis, Madrid, 1993.

MAGRO DE ORBE, Iñigo, *Francisco Mora Berenguer, arquitecto (1875-1989-1961)*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Universitat Politècnica de València, 1987 (tesis doctoral inédita).

MARSAL AGELET, Juna F., *Nación, nacionalismo y ciencias sociales*, en "Revista española de investigaciones sociológicas", n.º 4, octubre-diciembre, 1978, págs. 29-46.

MARTÍ CIRIQUIAN, Pablo, *La construcción de la ciudad europea a través de los CIAM*, Departament d'Urbanisme, Universitat Politècnica de València, 2001 (tesis doctoral inédita).

MEBES, Paul, *Bauen um 1800. Architektur und handwerk in letzten jahrundert ihrer entwicklung*, Munich, 1908.

MEYER, Hannes, *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

NEUMEYER, Fritz; MIES VAN DER ROHE, Ludwig, *La palabra sin artificio, Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis, Madrid, 1995 (edición en alemán 1986).

PESSOA, Fernando, *Erostratus*, Pre-Textos, València, 1988, págs. 110-111 (texto original en inglés ¿1916?).

PEVSNER, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno*, Infinito, Buenos Aires, 1972 (edición original en inglés 1936).

—*Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969 (edición original en inglés 1968).

Revista "L'Architecture d'aujourd'hui", año 5, n.º 11, 1935.

Revista "Documentos de actividad contemporánea". AC. Edición facsímil, *AC/Gatepac 1931-1937*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Revista: 3ZU, "Ginebra 1927", n.º 1, octubre 1993.

RODRÍGUEZ CONSUEGRA, Francisco, *La distinción analítico-sintético* en el estudio previo a la edición de GÖDEL, Kurt, *Ensayos inéditos*, Mondadori, Barcelona, 1994, págs. 51-82.

SCHMIDT, Hans, *Contributi all'architettura 1924-1964*, (introducción de Aldo Rossi), Franco Angeli Editore, Milano, 1974 (edición original a cargo de Bruno Flierl, Berlín, 1965).

CHULZE, Franz, *The Mies van der Rohe archive* (20 volúmenes), MOMA, New York, 1989.

ŠLAPETA, Vladimir, *Brno 1928, Praga 1932: i quartieri-esposizione del Wekbund cecoslovacco* en la revista "Casabella", n.º 512, abril 1985.

ŠVÁCHA, Rostislav, *Hacia una iconografía de la arquitectura checa de vanguardia* en AA. VV. "El arte de vanguardia en Checoslovaquia, 1918-1938", IVAM, València, 1993.

TAFURI, Manfredo, *Arquitectura contemporánea japonesa*, Pomaire, Barcelona, 1968 (edición original 1964).

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978 (edición original 1976).

TOCA, Antonio, *Del colonial al internacional. Una modernidad peculiar, 1920-1960* en revista A&V, n.º 13, 1988.

TOURAINE, Alain, *Crítica de la modernidad*, Temas de Hoy, Madrid, 1993, pág. 181 (edición original 1992).

TZONIS, Alexandre; LEFAIVRE, Liane, *La mecanización de la arquitectura y la doctrina funcionalista* en FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (a cargo de), "Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad", MOPU, Madrid, 1984, págs. 27-56.

WAISMAN, Marina, *Aventures del Moviment Modern a les Amèriques*, págs. 35-47, en MONTANER, Josep Maria, "La crisi del moviment modern (questions d'arquitectura contemporània)", Barcanova, Barcelona, 1991.

WELLMER, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993 (edición original en alemán 1984).

WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 (4ª reimpresión) (edición original alemana 1908).

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER
REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE
Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON
FINES ACADÉMICOS, Y NO COMERCIALES

Arquitectura Publicaciones Universidad de Alicante

ISBN 84-7908-735-8

9 788479 087357

http://publicaciones.ua.es